EDEBİYAT-İNCELEME

Gene H. Bell-Villada

Bir Söz Büyücüsü: GARCÍA MÁRQUEZ

Çeviren: İlknur Özdemir



Bir Söz Büyücüsü:

GARCÍA MÁRQUEZ

Gene H. Bell-Villada

Çeviren: İlknur Özdemir

EDEBİYAT İNCELEME



Kırmızı Kedi Yayınevi: 70
Edebiyat İnceleme: 2
Bir Söz Büyücüsü: García Márquez
Gene H. Bell-Villada
İngilizce Aslından Çeviren: İlknur Özdemir
Özgün adı: García Márquez: The Man and His Work,
Second Edition, Revised and Expanded by H.Bell-Villada
Bu kitabın Türkçe yayın hakkı Kalem Ajans aracılığıyla alınmıştır.
García Márquez'in bu kitapta adı geçen yapıtları Türkiyede Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır.
Editör: Selim Nişancı
Kapak Tasarımı: Ayşe Nur Ataysoy
Grafik: Samet Zorer
Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com
Ömer Avni M. Emektar S. No :18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212244 09 48

Gene H. Bell-Villada

Gene H. Bell-Villada, A.B.D.’li edebiyat eleştirmeni, romancı, çevirmen ve anı yazarıdır. Latin Amerika edebiyatı, modernizm ve büyülü gerçekçilik konularında uzmanlaşmıştır. Harvard Üniversitesi’nde doktora çalışmasını tamamlamıştır, 1975’den beri Williams College’da Latin dilleri ve edebiyatları kürsüsünde ders vermektedir.

İlknur Özdemir

İstanbul'da doğdu. İstanbul Alman Lisesi'ni ve Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nü bitirdi. Almanca ve İngilizceden çok sayıda çevirisi ve Senin Öykün Hangisi adlı bir öykü kitabı vardır.

Başlıca Çevirileri: Paul Auster: Yalnızlığın Keşfi, Yanılsamalar Kitabı, New York Üçlemesi; Gabriel Garcia Marquez: Şili'de Gizlice; Paul Bowles: Yükseklerde; Nadine Gordimer: July'ın İnsanları; Toni Morrison: Katran Bebek; Heinrich Mann: Mavi Melek; Max Frisch: Stiller; J. M. Coetzee: Utanç, Petersburglu Usta; Michael Cunningham: Saatler; Günter Grass: Yengeç Yürüyüşü, Soğanı Soyarken; Hermann Hesse: Klingsor'un Son Yazı; Maria Public: Mozart, Bir Bilincin Öyküsü; Edith Wharton: Keyif Evi; Arundhati Roy: Küçük Şeylerin Tanrısı; Umberto Eco: Somon Balığıyla Yolculuk; Stefan Zweig: Günlükler; Bruno Schulz: Tarçın Dükkânları; Ian McEwan: Cumartesi, Sahilde; Pascal Mercier: Lizbon'a Gece Treni; Jay Parini: Son İstasyon; Ingeborg Bachmann-Paul Celan: Kalp Zamanı.

Carmen Villada Romero'ya

(Anısına, 1919-1984)

Ve

Estevan Romero’ya,

Uzun yıllar bana iyi bir baba olduğu için

İkinci baskıya önsöz

Bu çalışma, ilk olarak 1990 yılında yayımlandı. Aradaki yıllarda, hem akademik çevrelerde hem de başka yerlerde bu kitabın beğeniyle karşılanması, sonra da bu ilginin devam etmesi benim için hoş bir sürpriz oldu. Yayımlandıktan hemen sonra Latin Amerika Araştırmaları Ödülü'ne layık görülüp basında özel alıntılarla yer alması yanında pek çok baskı da yaptı. Bunun dışında kitap hiç tanımadığım kimselerin –öğrencilerin, öğretmenlerin, gazetecilerin, editörlerin ve okurların– takdirlerini belirten mesajlarına hedef oluyor, bu kişiler Amerika'nın, Doğu Avrupa'nın ya da Ortadoğu'nun bir yerindeki çalışma masalarından bana yazıp bu Kolombiyalı usta hakkında akıllarına gelen soruları ve gözlemlerini iletiyorlar. Ne ilginçtir ki bu yazıların az sayılmayacak bir bölümü, bilim insanlarından ya da tıp doktorlarından geliyor.

Unutamayacağım anlar oldu. Dramatik diyebileceğim bir olayı anlatayım; 1990'ların başında bir gün büromda oturuyordum. Telefon çaldı, ben de açtım; hattın öbür ucundaki adam Tennessee'li bir kalp cerrahı olduğunu belirterek benimle *Kolera Günlerinde Aşk*'ı tartışmak istediğini söyledi, Florentino Ariza ile América Vicuña arasındaki trajik olaydı söz konusu olan. Kitabım için bana teşekkür eden lise öğretmenlerinin, kimi zaman öğrencilerinin imzalarını da alarak gönderdikleri mesajlar da aynı derecede heyecanlandırdı beni, (özellikle Iowa, Spencer'den yazan Janis Myers'inki). 2004 yılı başında *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı Kitap Kulübü'ne seçen Oprah Winfrey'ın televizyon programına danışman olarak davet edilmemde de bu kitap etkin rol oynadı.

1988 yılında kitabımı tamamlamamdan bu yana García Márquez üç roman, tek perdelik bir oyun, yeni bir öykü kitabı bitirmiş, kitap boyutunda bir araştırmacı gazetecilik çalışmasını ve anılarını yayımlamıştı. Böylece kitabımın ikinci basımını yapma zamanı gelmiş de geçiyordu, ama ustanın sonraki yapıtlarını ekleyip derinlemesine incelemek koşuluyla. Yeni basım üzerinde çalışırken yakın tarihlerdeki o başyapıtları yeniden değerlendirmenin –gizli güzelliklerinin tadını çıkarmanın ve onları biçimlendiren karmaşık kaynakların derinine inmenin– bir edebiyat araştırmacısı için nimet, sürekli okurlar için de zevk olduğuna tanık oldum. Daha da ötesi, 'Arka Plan' başlığı altında topladığım ilk bölümlerin, herkesin tanıdığı García Márquez'in hayatında daha sonra yer alan

gelişmelerin ışığında bazı ayrıntılı güncellemelere ihtiyacı vardı, onun hakkında bildiklerimiz açısından (Dasso Saldívar'ın ve daha yakın zamanda Gerald Martin'in usta işi biyografilerinde görüldüğü üzere) ve daha geniş, durmadan değişen dünya bağlamında.

Gabo'nun son yazdıkları bir yana, bu kitaba geri dönüp genişletmem için beni zorlayan bir başka, pek belli olmayan faktör daha var. Arada geçen zamanda Kolombiyalı yazar bildik 'temel yazar' konumunun çok ötesine geçen bir saygınlık kazandı. Bunun sonucunda bazı genç yazarlar ve eleştirmenler onu aşırıya kaçmış bir kurum olarak kabul ediyorlar, artık tahttan inme vakti gelmiş bir kral gibi görüyorlar, ya da en azından yerine biri geçmeli diyorlar. Edebiyattaki 'McOndo' kuşağı[a1], Nobel ödüllü yazarın, sanatçı vizyonuna ve politik duruşuna meydan okudu; bu kuşağın taraftarları ayrıca Latin Amerika edebiyatının, özellikle uluslararası okurların gözünde, basite kaçarak halk destanlarına ve 'büyülü gerçekçilik'e indirgendiğini düşünerek gördükleri şeyden hoşlanmadılar. Başka yazarların, García Márquez'e zarar verme pahasına övüldüklerini duyuyo-

ruz; yazarın son dönemlerdeki başyapıtlarını ‘Her yazdığı kitap bir öncekinden daha kötü,’ diyerek bir kenara koyan otuzlu ya da kırklı yaşlarında edebiyat araştırmacılarıyla tanıştım.

García Márquez’in son dönem yapıtlarında böyle kuşaklar arası bölünmelerin ve hasımlıkların üstüne çıktığını bu sayfalarda gösterebilmeyi umuyorum. 1990 sonrasında yazdıklarının bazıları –özellikle *Aşk ve Öbür Cinler* ve *On İki Gezici Öykü*’de toplanan öykülerinin pek çoğu– onun elinden çıkanların en iyileri arasındadır. Ayrıca *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın dünya çapındaki efsanevi konumuna rağmen García Márquez’in külliyatına ‘büyülü’ ya da ‘folklor’ türünden kolaycı etiketler yapıştırılamaz. Bu şaşırtıcı kitabının öncesinde ve sonrasında yazdıklarının büyük kısmı aslında gerçekçidir; *Bir Kaçırılma Öyküsü*’nde sağlam temellere dayanan, tarafsız ama sevecen, son derece nitelikli bir röportajın usta işi örneğini vermiştir. Benzer biçimde, *Anlatmak İçin Yaşamak*, hangi dilde olursa olsun, anı kitaplarının önde gelen örneklerinden biridir. İşte bu Gabo’nun hakkını vermek, güncellenmiş kitabımdaki ana amacımdır.

North Carolina Üniversitesi Yayınevi’nde baş editör olan Sian Hunter’a, bu projeyi sürdürmem için beni teşvik ettiği için; nitelikli romancı ve Rutgers Üniversitesi’nde Latin Amerika Araştırmaları’nın müdürü olan Tomás Eloy Martínez’e, yazar hakkında bana yararlı veriler sağladığı için; Holy Cross College’dan Isabel Alvarez Borland’a, Brown Üniversitesi’nden Julio Ortega’ya, Clark Üniversitesi’nden Willem Klooster’e, Bolívar romanıyla ilgili ellerindeki baskıları bana gönderdikleri için; Colorado College’dan Salvatore Bizzarro’ya, Neruda’nın Liberator üzerine yazdığı şiire beni yönlendirdiği için; Williams’taki Astronomi Bölümü’nden meslektaşım Jay Pasachoff’a, on sekizinci yüzyıldaki güneş tutulmalarını izleyebilmem için bana rehberlik ettiği için; Miami Üniversitesi’nden Bruce Bagley’e, Kolombiya’nın bitmek bilmeyen uyuşturucu mücadelesi konusunda bana olaylara dayanan ve bibliyografik ipuçları verdiği için; Clemson Üniversitesi’nden Clementina Adams’a, doğup büyüdüğü Barranquilla hakkında beni aydınlattığı için; North Carolina Devlet Üniversitesi’nden Greg Dawes’a, bu basıma olumlu yaklaştığı ve son derece yararlı editoryal önerileri için; Mercedes Jaramillo, Stella Sánchez ve Linda Senesky’ye Vallejo’nun *La Virgen de los sicarios*’unu, Restrepo’nun *Delirio*’sunu ve Arana’nın *Cellophane*’ını

armağan ettikleri için; Dominique Monti'ye, Paris'teki hastane koşullarının bazı yönlerini açıklığa kavuşturduğu için; sadık ama çok talepkâr ve titiz okurum Ronald Christ'a; North Carolina Üniversitesi Yayınevi'nin Yayın Yönetmeni Ron Maner'a, yenilenen kitabımı anlayarak, keskin gözüyle, bilgiyle ve titizlikle tashih ettiği için; William College'a, bu kitapla ilgili araştırma yapıp seyahat etmemi mümkün kılan cömert izin politikası için; Williams'taki Kitaplıklararası Ödünç Verme Servisi'ne onlarca bilimsel metne (bazıları oldukça gizli ve pek tanınmayan dergilerden olmak üzere) harika bir biçimde ve yeterli derecede ulaşmamı sağladığı için; kütüphaneci Christine Ménard ve Rebecca Ohm'a, bilmediğim elektronik kaynaklar konusunda ihtiyacım olan yardımı sağladıkları için; Zach Randall, Adam Wang ve Jonathan Morgan-Leamon'a, özgün kitabı taramamda yardımcı oldukları için; ve Audrey'e çok şey ve daha da fazlası için, yürekten teşekkür ederim.

Teşekkürler

Bu kitabı mümkün kılmak için bana yardımcı olan herkese içten teşekkürlerimi sunmak istiyorum. García Márquez'le ilgili ilk düşüncelerime 1970'lerde, her ikisi de Harvard Üniversitesi'nde görevli olan Enrique Anderson-Imbert ve merhum Raimundo Lida önem vermişler ve beni teşvik etmişlerdir. Yıllar içinde farklı zamanlarda, duruma vakıf olmam, bilgi edinmem için ve başka konularda bana yardımcı olanlar vardır: Rutgers Üniversitesi'nden Ronald Christ; New York Devlet Sanat Konseyi'nden merhum Gregory Kolovakoz; Madrid'deki Middlebury College'dan Eduardo Camacho; Wellesley College'dan Marjorie Agosín; New Mexico, Albuquerque'den rahmetli Thomas Smiley; Williams College'daki edebiyat derslerime katılan pek çok iyi öğrencim; okuldaki meslektaşlarım Prof. Antonio Giménez, Prof. Norman Petersen ve merhum Prof. John Stambaugh.

Elinizdeki çalışmanın ilk baştaki bazı bölümlerini Madrid'deki Vassar-Wesleyan Programı'ndan Gustavo Mejía ve eşim Audrey Dobek-Bell okumuştur; onların desteği ve düzelti konusunda sundukları ayrıntılar son derece yararlı olmuştur. Washington Üniversitesi'nden Raymond L. Williams, Syracuse Üniversitesi'nden Kathleen Newman, North Adams Devlet Okulu'ndan Randall Hansis, Wellesley College'dan Lorraine Roses ve Joy Renjilian-Burgy nezaket gösterip açık oturumda fikirlerimden bazılarının üzerinden geçmişlerdir. Bu proje henüz ilk araştırma aşamasındayken *Boston Review*'dan Nicholas Bromell ve *South: The Third World Magazine*'den Chinweizu, Kolombiya hakkındaki raporum ve García Márquez'le yapacağım sohbet için bana olay yerinin basılı bir şemasını verdiler. Teksas Üniversitesi'nden Charles Rossman, *Latin American Literary Review* ve *Contemporary Literature* dergilerindeki konuk editörlüğü sayesinde García Márquez hakkında geliştirdiğim düşüncelerimi bir deneme yazısına dönüştürmem için beni teşvik etti. Birleşik Meyve Şirketi'ne ve bu şirketin hem Kolombiya hem de García Márquez üzerindeki önemli rolüne geniş açıdan bakmamı, Audrey Dobek-Bell'in bir fikrine ve arkasından Latin Dilleri Bölümü'ndeki arkadaşlarım ve meslektaşlarımın –Anson Piper, George Pistorius ve Antonio Giménez– bu fikri benimseyip üzerinde çalışmalarına, ayrıca Williams College Müdüriyetinin somut desteğine borçluyum.

Mexico City'deki birkaç kişiye minnet borcum var –Jorge Aguilar Mora, Josefina Brun, Alva Rojo, Kaia Updike (Williams Okulu, 1984 mezunları), ve rahmetli Luis Vicens– önemli kişisel rehberlikleri ve o kasabanın geniş kültür ağında kendilerinden sağladığım özel bilgiler için. 1965-67 yılları arasında García Márquez'in komşusu olan Jomí García Ascot romancıya ve kişiliğine dair verdiği bilgilerle özellikle yardımcı oldu. Ve elbette Senyor García Márquez'e, eşi Mercedes'e ve oğulları Gonzalo'ya beni 1982'nin bir temmuz öğle sonrasında kabul etmek nezaketini gösterdikleri için şükranlarımı sunarım.

Kolombiya'daki pek çok nazik kişiye de yardımları ve dostlukları için müteşekkirim. Bogotá'daki sevimli Mejía ailesini özellikle anmalıyım: don Eduardo, doña Esther, kızları Silvia ve María ve damatları Eduardo Barraza'yı. Ayrıca, farklı zamanlarda Germán Castaño, rahmetli Penny Lernoux, Fernando Barberi, senyor Germán Vargas ve eşi Suzy, Liceo de Zipaquirá'daki personel ve öğretim üyeleri önemli bilgiler verdiler ve dosluklarını sundular. García Márquez ve yurttaşlık kökleri hakkında otobüslerde, uçaklarda ve kafelerde yabancılarla rastgele giriştiğim sohbetlerde pek çok şey öğrendim, bu kişilerin yurttaşları olan romancı hakkındaki samimi takdirleri benim için uzun zaman ilham kaynağı olmayı sürdürecektir.

American Philosophical Society ve Williams College'ın cömert bağışları sayesinde Meksika, Kolombiya ve Cambridge, Massachusettes'de yaptığım araştırmaların yüksek giderlerini karşılayabildim. 'Hamilton College, İspanya'da Eğitim Yılı Programı'na ve genel müdürü Jeremy T. Medina'ya, konuk müdür olarak bulunduğum 1986-87 döneminde programın bana sağladığı altyapı desteği teşekkür borçluyum. Son olarak North Carolina Üniversitesi Yayınları'ndan Iris Tillman'a, 1983 yılından itibaren bu projeye gösterdiği ilgi için saygılarımı sunmak isterim. Yayınevindeki Mary Reid'e de taslağın düzeltilmesi aşamasında gösterdiği titiz, bilgili ve güvenli çalışma için minnettarım.

1968 yılında *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı ilk okuduğumda duyduğum heyecanı ve son paragrafına vardığımda yaşadığım şaşkınlığı hâlâ unutmadım. O günden beri, Kuzey Amerika'daki hayranları için bu Güney Amerikalı yazara dair bir kitap yazmayı hep hayal ettim, bu kitapla o hayalim mütevazı bir boyutta gerçekleşmiş oluyor.

Bu hayalin gerçekleşmesinde somut yardımı dokunan herkese bir kez daha teşekkür ediyorum. Kitabın en azından yararlı olmasını umuyorum, bu sayfalarda eksik olan bir şey varsa sorumluluk elbette tamamıyla bana aittir.

G. B-V.

Madrid, Williamstown;

Cambridge, Massachusetts

1986-88


Karayip Denizi
0 50 100 mil
0 50 100 150 km
K
Manaure
Riohacha
Santa Marta
Ciénaga
Barranquilla
SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA
Aracataca
Valledupar
Cartagena
Büyük Santa Marta Bataklığı
Sucre
VENEZUELA
PANAMA
Cúcuta
Bucaramanga
Medellín
Manizales
Zipaquirá
Bogotá
Pasifik Okyanusu
Cali
Villeta
Zipaquirá
Bogotá
And Dağları

Kolombiya (Kuzey, Batı ve Orta Bölgeleri).

Garcia Marquez 'in memleketi, Sucre ve Sucre' nin kuzeyinde kalan bölgededir.

BİRİNCİ BÖLÜM:

arka plan

Roman

BİR

“Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, Latin Amerika romanının çağı olarak anılacaktır.” Maurice Nadeau ve Raymond Sokolov adlı eleştirmenlerin ayrı ayrı ileri sürdüğü bu fikrin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini zaman gösterecek. Bununla birlikte Latin Amerika’da roman yeteneğinde 1940’lı yıllarda Borges ve Carpentier, 1950’li yıllarda da Rulfo ve Cortázar ile başlayan patlamanın, insan yaratıcılığının tarihinde özel bir dönem epey acılar çekmiş bir uygarlığın edebiyatla bol ürün verip temel eserlerini oluşturduğu ayrıcalıklı bir an olduğuna kuşku yok. Mesele sadece –yazdıkları ne kadar mükemmel olsa da– birkaç etkili ve evrensel yazar çıkması değil, aynı zamanda hem Latin Amerikalı okurlar hem de entelektüeller arasında edebiyatın gerçekten önemli sayıldığı, edebiyat alanındaki varsayımların ve sanatın, daha geniş çaplı sosyo-politik tartışmaların içinde yer aldığı ve böylece vazgeçilmez biçimde Latin Amerikalı ulusların yaşamına katkıda bulunduğu duygusunun var olmasıdır.

Yabancı ülkelerdeki pek çok okurun gözünde, Güney Amerika’daki yaratıcılığın bu panoraması, yapıtları gündelik yaşamın gerçekçi hikâyecisi Tolstoy ile hayalci bir romantik ve hicivci olan Dostoyevski’nin özelliklerini kendinde birleştiren Kolombiyalı Gabríel García Márquez’de somutlaşmıştır. Elbette García Márquez adı akla öncelikle *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanını getirmektedir, günümüzde benzerine pek rastlamadığımız şu kültür fenomenini. Bu büyük ve karmaşık kitap, insan yaşamının bütün olası yanlarını içerdiği gibi sanatı ve yapısı bakımından da Melville, Joyce, Proust, Faulkner ya da Nabokov’un en iyi yapıtlarındakine denk bir incelik ve ustalık sergilemektedir. Aynı zamanda kitap Kolombiya’da, Latin Amerika’da ve dünyanın pek çok yerinde eriştiği yüksek satış rakamlarını sürekli korumaktadır. Nitelikli sanatla halk nezdindeki başarının böyle bir araya geldiğini görmek için, Fransız ailelerin Balzac ya da Hugo’nun romanlarının bir sonraki bölümünü merakla beklediği ve Amerikalı seyircilerin Dickens’i görüp dinlemek için salonları doldurduğu on dokuzuncu yüzyıla geri dönmek gerekir.

García Márquez’in yazdıklarını geniş okur kitleleri üzerindeki etkisini abartmak olanaksızdır. Bazı istatistikler ve anekdotlar, bu etkinin nerelere

vardığını anlatmak için yeterli sayılmalı. Arjantinli yayıncı Editorial Sudamericana 1967 yılında *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın ilk baskısını yayınladığında ilk tahminler on bin satış adedine ulaşılacağı ve sonra yıldan yıla satışın azar azar süreceği yönündeydi. Gelin görün ki sekiz bin adetlik ilk baskı bir haftada tükendi, hem de hepsi Buenos Aires'teki metro istasyonlarında bulunan gazete bayilerinde satılmıştı. Çok geçmeden roman bütün kıtada fırtına gibi esti, günümüze kadar da hızı azalmadı, Latin Amerika ülkelerinde satılan kitap sayısı çoktan on milyon sınırını aştı.

Yüzyıllık Yalnızlık o günden bu yana otuzdan fazla dile çevrildi (Yunanca ve Arapça çıkan korsan baskılar dâhil). Hayranları arasında Bill Clinton da var –gerçekten de onun en sevdiği roman olduğu kayıtlara geçmiş. Başkan Clinton Beyaz Saray'dayken, García Márquez'e otuz yıldır uygulanan seyahat yasağını kaldırdı; Dışişleri Bakanlığı 1960 yılında, yazarı tehlikeli kişi sayarak göçmenler için tutulan 'karaliste'ye almıştı. Ancak bu yasaklama, yazarın en ünlü kitabının Amerika'daki satışını sınırlayamadı. Avon ve HarperCollins yayınevleri milyonları bulan ciltsiz baskılar yaptılar, banliyö trenlerinde, parklardaki banklarda, ya da şehirlerarası trenlerde, kirli sakallı bir üniversite öğrencisinin ya da şık bir sekreterin *Yüzyıllık Yalnızlık*'a gömüldükleri sıkça görülür.

Sovyet Rusya'daki yabancı yayınlar satan mağazalarda kitap hemen hemen bir milyon adet satıldı. Kitabın Rusya'da yarattığı anlaşılan hayranlığa dokunaklı bir örnek olarak –García Márquez'in kendisi sık sık ve keyifle söz eder bundan– orta yaşlı bir Rus kadının, okuduğunu gerçekten okumuş olduğuna emin olmak için kitabı baştan sona kâğıda geçirdiğini anlatabiliriz. Öte yandan, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın Rusça çevirisi, García Márquez'in özgün metnindeki sevişme sahnelerini sansürleyen tek çeviridir, bu da bir toplumun bekçilerini sinirlendirecek hususun sadece yazarın siyasi görüşü olmadığına işaret ediyor.

Ancak kitabın en geniş ve en derin etkileri daha çok Kolombiya ve Latin Amerika'nın öbür ülkelerinde görülmüştür, bunun sonucu olarak da yazar bir tür gayri resmi kahraman konumuna gelmiş, daha çok sporculara ya da film yıldızlarına gösterilen türde bir ilgiye hedef olmuştur. Günümüzde pek az seçkin yazar ve yazdıkları kendi vatandaşlarının büyük bölümü tarafından bilinir, oysa Kolombiya'daki yolculuklarım sırasında gelişigüzel karşıma çıkan insanların –hemşirelerin, satıcıların, toplum görevlilerinin,

bankacıların, sanayicilerin, bürokratların– *Yüzyıllık Yalnızlık* romanını ve yazarın diğer kitaplarını ne kadar iyi bildiklerini görmek beni hep şaşırtıyor. Okurlar da gazeteciler de García Márquez'den söz ederken sık sık takma adı olan 'Gabo'yu, hatta çocukmuş gibi 'Gabito'yu kullanırlar (*New York Times* gazetesinin E.L.Doctorow'dan Ed diye söz etmesi gibi); gazeteler düzenli olarak García Márquez'in romanlarından alıntılar yaparak başlık atarlar ya da olaylara onun kurguları ve kahramanları üzerinden bakarlar; Barranquilla'da, adı 'Farmacia Macondo' ve 'Edificio Macondo' olan işletmeler gördüm; sayfiye kasabası Santa Marta'da modern bir 'Hotel Macondo' bile var.

Yüzyıllık Yalnızlık'ın Latin Amerika ülkelerindeki okurları ne kadar etkilediğine dair çok şey anlatılır. Meksikalı ünlü romancı Carlos Fuentes, kendi aşçısının García Márquez'in kitaplarını okuduğunu belirtmekten hoşlanıyor. Kolombiyalı yazarın kendisi, Arjantinli bir hizmetçi kızın, Macondo'nun hikâyesinin son sayfasını bitirmeden işine dönmeyi reddettiğini anlatmıştı. García Márquez, 1970'lı yılların başında Küba'nın taşrasına yaptığı ziyareti keyifle hatırlıyor, sohbet ettiği köylüler ona hayatını neyle kazandığını sormuşlar. O da, "Yazı yazarım," demiş. "Ne yazarsınız?" sorusunu da, "*Yüzyıllık Yalnızlık* adlı bir kitap yazdım," diye yanıtlamış. O zaman köylüler hep bir ağızdan, "Macondo!" diye bağırmışlar.

García Márquez'in kitabının Latin Amerika'nın bilincini nasıl bir güçle ele geçirdiğini gösteren en çarpıcı örneklerden biri, Amerikalı romancı ve gazeteci Ron Arias'ın şu kişisel anısıdır:

Bir gün Caracas'ta kalabalık bir otobüste seyahat ettiğimi hatırlıyorum, öğle yemeği molasına çıkmış sekreterlere benzeyen iki kadın *Yüzyıllık Yalnızlık* kitabında okudukları bazı olaylara gülüyorlardı. Ben de onlara katıldım; ama gördüm ki otobüsün yarısı aynı durumda. Bu dediğim 1969 yılındaydı, kitap yılın en çok satan kitabıydı. Okuyan herkes romandaki en sevdiği kahramanı anlatıyordu ve hep birlikte kahkahalarla güldük. Kitabın tamamı hepimizi aynı duyguda birleştirmişti, çünkü tarihsel olarak hepimiz Macondo'dan geliyorduk… Hepimizin bir devrime katılmış bir ya da iki *tío*su (amcası) vardı ve eminim ki hepimizin hayatında kelebeklerden başka şeyleri de kovalayan insanlar bulunuyordu.[1]

Arias, *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın Latin Amerikalı okurlar arasındaki doğrudan etkisinin izini, kitapta bolca bulunan Latin tiplerde aramakta haklı; kapı eşiğinde oturan yaşlı *tío*; eski mücadeleleri hatırlatan devrimci; iflah olmaz kadın düşkünü; ya da, temel örnek Úrsula’da olduğu gibi, sebatkâr ve bıkıp usanmadan çalışan anne figürü. Geriye dönüp bakınca, Macondo’nun benzersiz başarısı, berrak ve anlaşılır üslubuna, mucizelerinin sakince sunulmasına, olayları ve serüvenleri hızlı bir tempoda anlatmasına; romantik aşka dair ilgi uyandıran öykülerine; açık saçık cinsellik içeren bol sayıdaki sahnelerine; halk efsanelerine ve fanteziye dayanan, birbirini izleyen eğlenceli olaylarına; bir kıtanın başarısız geçmişinin tümüne dair ince ince imalara ve nihayet edepsizce ama cömertçe sunulan mizah duygusuna bağlanabilir. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta başından sonuna kadar, alttan alta bürokrasiye karşı bir başkaldırı var, ama bir toplumdaki mağdurların ya da *les misérables*’ın bakış açısıyla değil de, sıradan kasabalıların; güçlülerin saldırısına uğrayan ve sonunda pes etseler de mücadeleyle, oyunla ve cinsellikle, çalışmayla, ezoterik çabalarla, aşkla ve sadece yaşayarak bir bakıma direnen kişilerin bakış açısıyla.

García Márquez, samimiyetsizliğe kaçmadan, lütuf ediliyor duygusu uyandırmadan Latin halkının sıradan hikâyesini yaratarak ve ne idealize edilen kahramanların ne de acınası mağdurların çifte tuzağına düşmeyen ama yine de neşeli olan bir tür “aşağıdan” tarih ortaya çıkararak Latin Amerika’nın gündelik yaşamına şiirsellik, büyü ve saygınlık katmıştır, bu nedenle de “halkın yazarı” adını hakkıyla kazanmıştır. Bütün o sözümona yenilikçi gelişmişliğine rağmen onun roman tarzının temeli yerel değerlere ve yaşantılara dayanır, tıpkı Bach’tan, Ravel’den ya da Stravinsky’den ne kadar esinlenmiş olursa olsun Afrika-Amerika kültürüne özgü müzikten “doğal” bir biçimde doğan cazda olduğu gibi. Amerikalı caz meraklılarının ‘Thelonious’ ya da ‘Dük’ten sevgiyle söz edişleri ile Latin Amerika ülkelerindeki konuşmalarda ve basında ‘Gabo’nun adının sıkça anılması birbirine benzer.

García Márquez ile Latin Amerika halkı arasındaki bu samimi ilişki, kendini en çok 21 Ekim 1982 sabahı, onun Nobel Edebiyat Ödülü’nü aldığı açıklandığında halkın bir anda coşup bu olayı kutlamasında göstermişti. “GABO NOBEL DE LITERATURA” diyordu Kolombiya’daki bir gazete başlığı kısaca, o sırada sokaklarda kutlamalar yapılıyordu.[2] García Márquez’in 1975 yılından beri evi bulunan Mexico City’de, bir ilkokulun

bütün öğrencileri El Pedregal'deki bu evin önünde toplandılar ve koro halinde onu selamladılar.[3] İlerleyen saatlerde, sürekli çalan telefondan biraz uzaklaşmak isteyen yazar, arabayla dolaşmaya çıktı; yolda yabancılar korna çalarak onu saygıyla selamladılar; BMW'si bir trafik ışığında stop edip García Márquez de arabayı çalıştırmakta zorlanınca yakındaki arabadan biri, "Hey Gabo," diye bağırdı, "senin elinden Nobel ödülü kazanmaktan başka bir şey gelmiyor!"[4] García Márquez benzeri görülmemiş bir ölçüde, başlangıçtaki romancı konumunu aşıp bir kitlesel fenomen haline gelmiştir; yapıtlarıyla sadece hayranlık ve saygı değil, herkesin yakınlığını ve sevgisini de kazanmış, bir tür halka mal olmuş şahsiyet haline gelmiştir. Günümüz edebiyat sanatında böyle büyük kitleleri peşinden sürükleyen pek görülmez.

Bizzat yazarın üstün dehası ve başarıları olmasaydı insanların gösterdiği ilgiyle ilgili bu hikâyeler söylentiden öteye gitmezdi. García Márquez'in Nobel Edebiyat Ödülü, pek çok şeyin resmen kabul edilmesi anlamına geliyordu: Bunların arasında yazarın bütün dünyada okunması (özellikle Üçüncü Dünya ülkelerinde) ve Alfred Nobel'in vasiyetinde anahtar bir ölçüt olan köklü insancıllığı da vardı. İsveç Akademisi'nin açıklamasında, aynı zamanda García Márquez'in üst düzeydeki estetik normları karşısında saygıyla eğildikleri ifade edilerek yazarın her yeni eserinin meraklı eleştirmenler tarafından dünya çapında öneme sahip bir olay olarak kabul gördüğü de belirtiliyordu. Onun, değişik kitaplarında, çeşitli durumlarda tekrar tekrar ortaya çıkan bir dizi karakterle dolu koca bir insan coğrafyası yaratmış olduğunu da belirten Nobel Komitesi, García Márquez'in yazdıklarının kapsamını ve çapını, Balzac ve Faulkner gibi eski ustalarla kıyaslamıştır. Daha da öteye giderek, "hayalle gerçeği başarıyla harmanlayan" bir sanat yarattığı için Kolombiyalı yazarın "müthiş hayal gücünü" övmüştür.

Edebiyat üzerine kafa yormak isteyenler, ödül kurullarının basın açıklamalarına genelde güvenmezler, ama bu sefer Nobel komitesi, insan ve yazar olarak García Márquez'in geniş edebi dokusu, hayal gücünü yaratıcı biçimde kullanması, siyasi solculuğu, müthiş popülaritesi ve elbette sanatındaki yadsınmaz büyüklüğü gibi ayırt edici özelliklerini vurgulayarak önemli meseleleri gündeme getirdi. Son yıllarda, hem ileri kapitalist hem de sosyalist toplumlarda bu niteliklerin böyle bir araya geldiği pek görülmüyordu. Bugün Kuzey Atlantik ülkelerinde, sanatı süreklilik

gösteren, hayal gücünü bütünleyen eserler üreten, dünya çapında okur kitlesi edinen, gelişmeci amaçlara katılan ve fantastik hayal gücünü insan yaşantısına uygulayacak yeni yollar belirleyebilen ancak bir avuç romancı var.

Leslie Fiedler gibi Kuzey Amerikalı edebiyat eleştirmenlerinin "roman öldü" türünden söylemlerinin üzerinden fazla zaman geçmedi. Gerçekten de o sıralarda Batı'daki roman panoramasının (Almanya dışında) görece kısır görünmesi, ayrıca medya kâhini Marshall McLuhan'ın ağzından düşürmediği 'elektronik cennet', kurmaca-düzyazının parlak günlerinin sona erdiğine işaret eder gibiydi. Ama geriye dönüp bakınca şarlatanların, kendi topraklarındaki cılız hasadı, evrensel bir kuraklık sandıkları belli oluyor ki aynı onyılda, Latin Amerikalı yazarların tümü, romanın ve beslendiği kaynakların biçimsel ve kültürel açıdan yenilenebilirliğini ortaya koyuyorlardı. Romanı kendi kendinden korumak, onu Avrupalı-Amerikalı kurmaca-düzyazı yazarlarının sığındıkları ve dükkân açtıkları daracık küçük çıkmazlardan ve yan yollardan kurtarmak için en büyük çabayı harcayan da García Márquez'di.

Romanın 1967 yılında dünyada ne durumda olduğunu hatırlamakta yarar olabilir: o yıl Macondo'nun uzun tarihi, şanslı Arjantinli yayıncısı tarafından dizdirilip ciltleniyordu. Amerika Birleşik Devletleri'nde nesir-kurmaca, başıboş bir kuralsızlık halindeydi. Muhteşem *Barbary Shore* (1951) adlı kitabına yapılan ideolojik saldırıların şokundan yeni yeni kurtulmakta olan Norman Mailer, *Çıplak ve Ölü* (1948) adlı ilk romanının yerini alacak bir başka yapıt ortaya koyamamıştı. Amerika'nın savaş sonrasındaki diğer önemli romancısı olan Nabokov, *Ada*'daki tatmin olmamış cinsel arzularla, asabiyetle yüklü bencil arzulara kaymaktaydı. O arada hem WASP[a2] hem de Yahudi romancılar geleneksel gerçekçi anlatımı yeniden canlandırmışlar, ama görünüşte hiçbiri o on dokuzuncu yüzyıl kalıbını, on dokuzuncu yüzyıl Avrupalısının toplum bilgisi, derin anlayışı ve vizyonuyla zenginleştirmeyi becerememiş ya da buna yönelmemişti. Bunun yerine, varoşlardaki endişeye ve 'Kendi'nin ayrıntılarına odaklanmış, en uygun sözcüklerle 'solipsist gerçekçilik' diye tanımlanabilecek, neredeyse klostrofobik bir sanat üretmişlerdi.

Saul Bellow'un *Augie March'ın Maceraları*'nda bir sefere mahsus denediği 'toptan hikâyeleme'nin kusuru, anlatımın bütününe egemen olan

yavan, ruhsuz bir soğukluktu; John Updike'ın koca bir kasabayı betimlediği *Couples*'da (Çiftler), New England'daki dinsellik sisinin arasından görünen odak merkezi, karı-kocaların eş değiştirmesi (tam olarak, kim kiminle yatıyor) gibi saçma sapan bir konuydu. Belli ki, Hemingway, Dos Passos, Faulkner hatta Henry Miller'in *Dönenceler*'inin bulunduğu tepelerden aşağı inilmişti. Dünyanın en zengin ve en güçlü ülkesinde, malzeme açısından zayıf, biçim açısından güçsüz romanlar üretiliyordu. 1950'lerde Amerikan tiyatrosu konusunda Arthur Miller'ı üzen şey, o dönemin kurmaca yapıtlarında da aynen geçerliydi; Miller, 'daralan görüş açısı'ndan ve 'önemli bir konuyla önemsiz olanın, geniş bir bakış açısıyla dar olanın' birbirinden ayırt edilememesinden yakınıyordu.[5]

Sovyet estetiğinde ve Batı solunda onu savunup taklit edenlerde, sorun tam tersi bir görünümdeydi, ancak bir temel benzerlik vardı. Bizim 'toplumsal gerçekçilik' diye bildiğimiz şey, bu sefer devlet baskısıyla, sertleştirilmiş sosyokültürel yasalarla ve Stalinizm'in dar entelektüel sınırlarını yansıtan yozlaşmış bir Marksizm kanalıyla on dokuzuncu yüzyıl tarzının yeniden hayatiyet kazandırılıp geri getirilmesi gibiydi. 'Pozitif kahraman' arayışı içindeki toplumsal-gerçekçi roman, karakter tanımı kavramından yola çıkarak ince dokulu öznelciliğin tam tersini yarattı, ne tuhaftır ki bu, gerçekçilikten çok romantizme uygun düşen basitleştirilmiş bir psikolojiydi. Bu estetik, en iyi kanıtını elbette, bütün o müthiş engin bilgisine ve orta Avrupa 'kültür'üne rağmen yenilikçi deneyimlerinden hoşlanmamakta, anlatımda 'içe dönüklüğü' reddetmekte direnen, kişisel olarak Balzac tarzı tombul karakterleri tercih etmekten vazgeçmeyen György Lukács'ın[a3] programlı eleştirel yazıları kanalıyla bulmuştu. Öbür taraftan, Sovyetlerden esinlenen Avrupalı ve Latin Amerikalı yazarların, sayesinde toplumsal dertleri ifşa etmeyi umdukları bu 'tehlikeli gerçekçi' çabalarının tek sonucu (García Márquez'in de sık sık belirttiği gibi), kimsenin okumadığı ve hiçbir diktatörü devirmeyen romanlar olmuştur. Özetle, Sovyet tarzı estetik, ne Amerikan soğuk savaş romanlarının ufak çaplı, apolitik içe dönüklüğünden kurtardı ne de başka bir seçenek sundu.

Büyük Britanya'da ve Fransa'da sadece dilde sadelik yanlısı avangart Samuel Beckett'in, romana gerçekten yeni, sanatsal bir başlangıç getirdiği söylenebilir. Bunu, elindeki somut ve deneysel malzemeyi amansızca birleştirerek, vatandaşı Joyce'un *Ulysses*'indeki kalabalık ve panoramik Dublin'i reddedip onun yerine kendi *Adlandırılamayan*'ının ağzı sımsıkı

kapalı kutusunu koyarak ve kurmacayı yalnız ve yaşlı bir adamın tekinsiz sesine ve ezgili mırıltılarına indirgeyerek sağlamış olması da kaba bir ironi değildir. Evet, biçemi ve düzyazı üslubu mutlak bir kusursuzluğa ve güzelliğe sahipti, ayrıca komik ve müstehcen olandan karamsar ve nostaljik olana kadar her şeyi ustalıkla içine alan duyarlı bir dağarcığı da vardı: ‘Trajikomik’ sözcüğü onun incecik romanlarına olduğu kadar alt başlığında yer aldığı *Godot’yu Beklerken*’e de son derece uygun düşmektedir. Bununla birlikte, bu Fransız-İrlandalı karması minimalistin Malone’leri ve Moran’ları ve Mahood’ları –hurda bisikletleri, değnekleri ve çamurda yürümeleriyle– yetersiz, ıssız ve eksik olduğu kadar canlı ve hissedilebilir bir dokuya da sahip bir yaşam sürerler. *Watt* ve *Molloy*’daki gerçeklik kalıntıları, Updike ya da Bellow’un yapıtlarındaki her şeyden çok daha unutulmaz olsa da Beckett’in seçtiği dünyanın tekbencileşmenin sınırlarını zorlayan doğasını sadece vurgulamaya yaradı.

1960’larda, *Adlandırılamayan* ya da *Hiç İçin Metinler’*in arkasından ne tür bir çağdaş kurmaca mümkün olabileceğini merak eden eleştirmenler vardı. Zor duruma düşüp karaya oturmuş olan anlatım sanatını, öncü keşif ruhunun (Alain-Robbet Grillet’nin polemik yaratan *Yeni Bir Roman İçin* adlı manifestosuna atfen) *Yeni Roman* adıyla bilinen akım tarafından uygulandığı Fransa’daki savaş sonrası edebi gelişmeler ayrıca destekler gibiydi. Hem Joyce’un hem de özellikle Beckett’in gölgesi altında çalışan Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon ve bizzat Robbet-Grillet gibi yazarlar, roman yazma sanatının teknik cephaneliğini önemli ölçüde genişlettiler, sonra da Cortázar ve Severo Sarduy gibi yeni yetişen Latin Amerikalılar üzerinde büyük etkileri oldu.

Aynı zamanda, Yeni Romancılar, roman kalıbının insan içeriğini –karakterler, duygular, basit, ham zevkler ve deyim yerindeyse ruh da– özellikle daha da daraltmaya koyuldular ve bu geniş çaplı sınırlamayı gelişimci bir ilerleme saydılar. Genelde romanın üstünlüğünün kaybolduğu ve edebi tanımlamaya inanmakta zorlanılan bir dönem diye gördükleri şeyle yüz yüze gelince (Sarraute’un deneme kitabının çarpıcı başlığı *Kuşku Çağı* buraya uygun düşüyor), karşılık olarak ne olduğu belirsiz, kuşkulu varlıklar icat ettiler ya da son derece sınırlı birinci tekil kişi anlatımlara giriştiler, kasıtlı olarak yavan, ruhsuz, renksiz bir nesir kullanıp ‘hümanizma’ ve ‘trajedi’ gibi modası geçmiş kavramları aşmayı hedefleyen tanımlayıcı bir nesnelliğe başvurdular. Hem klasik burjuva romanının kurumuş değerlerine

hem de solcu *engagé* sanatın tiz sesli buyruklarına bir alternatif bulduklarına emin olarak, bilinçli bir teknoloji uygulayarak ve şimdi durup geriye bakınca korkunç akademik, dinginci ve soğuk görünen düzgün ve hassas bir biçimcilikle çalışma alanlarını hazırladılar. *Yeni Roman* grubunun içinden sadece Claude Simon görece büyük tarihi vizyon ve duygu derinliği sahibi olduğunu gösterdi, ki bu husus 1985 Nobel Ödülü'ne layık görülmesinde kesinlikle rol oynamıştır; ne yazık ki düzyazı üslubu ve aşırı titizliği onun yadsınmaz derinliklerini gölgelemektedir.

1967 yılına gelindiğinde Avrupalı-Amerikalı okurlar arasında Latin Amerika'da edebiyat alanında yeni bir şeyler biçimlendiğinin farkında olanlar vardı. Kübalı Carpentier ve Arjantinli Cortázar'ın çalışmaları, romanın girmiş olduğu kalıbın keskin köşelerinin ne nihai ne de gerekli olduğunu kanıtlamaktaydı. Ama kesin farkı yaratacak roman, *Yüzyıllık Yalnızlık* oldu. Fransız ve Amerikan yazınına nüfuz etmiş klostrofobik atmosferden uzaklaşan García Márquez, kapıları ve pencereleri yeniden açtı, sokağın canlılığını özümsedi, içinde bütün büyük tarihi durumların –ütopik uyum ve baş döndürücü refahtan dağılıp çöküşe ve sınıf çatışmasına kadar– eksiksiz yaratıldığı geniş bir panorama sundu bize. Kitap tam bir yetkeyle, bilge, ilgili ve dikkatli bir konuşmacının sesiyle yazılmıştı, bu kişi, –bir Afrikalı *griot* gibi, ya da halk destanlarının ve masallarının mahir anlatıcısı ya da kadim bir İncil kâtibi gibi– kodamanlardan keyifsiz serserilere kadar toplumda herkesin her şeyini bilir, üstelik onları bütün dünyaya anlatmayı da uygun bulur.

Ayrıca, Updike ya da Butor'un yaptığı gibi dört ya da beş karakter içeren romanlar yerine Kolombiyalı yazar, içinde akla gelen her türlü insan tipinin rolü bulunan kocaman bir dünya yaratmıştır. Bu dünyada girişimci öncülere, kahraman devrimcilere, hesabını bilen tüccarlara, ahlakçı papazlara, katı monarşistlere, acımasız muhafazakârlara, ateşli sendikacılara, sığ oportünistlere, çılgın kâhinlere, aklı başında bilim insanlarına, modası geçmiş iffet meraklılarına, dünyevi şehvet düşkünlerine, egzotik göçebelere, hassas estetlere, bürokrat ve emperyalistlere, züppelere ve hayatı çılgınca yaşayanlara ve daha pek çok kişiye yer vardı. Anne sıcaklığı, kişisel kibir, evlat saygısı, olgun arkadaşlık, evlilikte denge, bir başına kalma ve trajik gerçek aşkın dokunaklı örnekleri görülüyordu. En ufak bir aşırı duygusallığa kaçmadan hem acı hem tatlı ilişkiler, entrikalar ya da şehvet içermeyen sıradan sevişmeler anlatılmıştı. Büyüme ve çökme,

tam bir ciddiyet ve basit komedi, üzüntü ve neşe vardı. *Yüzyıllık Yalnızlık*, okur-yazarlara, erotizm ve mizah ile aşk ve politika gibi şeylerin insanlığın büyük hikâyesinin bir kısmını oluşturduğunu ve bir kez daha edebiyata ait olabileceğini hatırlattı.

Anlatısına odak noktası olarak bir kasabadaki ailenin tarihini seçen García Márquez, insan çeşitliliğinin böylesine panoramik bir araştırması için en uygun araca başvurdu. Bununla birlikte *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın, sıradan yazarların durmadan ürettikleri ve sonra da Amerika'daki yanıltıcı reklamların baş döndürücü biçimde piyasaya sürdükleri şu geleneksel 'aile destanları'ndan biri olmayacağı ta başından belliydi. Yirminci yüzyılın kimi meselelerine duyarlı okur *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, son derece incelikli bir sanatla birlikte var olan, siyasi açıdan 'gelişmiş' zihni görebilirdi. Karşımızda, Kafka'dan, Faulkner, Virginia Woolf ve Avrupalı-Amerikalı diğer çağdaşlardan epeyce ders almış, sol görüşlü bir adam vardı. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın bu bağlamda en ilginç yanı, Stalin 'kuralları'ndan ayrılsa bile sol kanatta kalmasıdır. Gerçekçiliğin daha eski dogmalarına şimdi hem Karayip folkloru hem de Batı'nın tekniklerinden beslenen hayalci bir imgelem tarafından başarılı bir biçimde meydan okunuyor, bunlar havada süzülen bir rahip, sarı çiçek yağmuru, cennete yükselen genç ve güzel bir bakire ve resmi makamların kelimenin tam anlamıyla bir gecede belleklerinden sildikleri bir askeri kıyım gibi şeyleri kotaran bir söz büyücüsü tarafından bir çırpıda bir kenara itiliyordu.

Aynı biçimde, Lukácscıların tercihi olan tombul ve iyice gelişmiş karakterlerden vazgeçilip hepsi kusursuzca tasarlanıp tam anlamıyla birbirine bağlanmış, karikatür benzeri bir dizi model seçilmişti. Dümdüz, sırayla anlatım yerine kullanılan zaman kavramı, genel hatlarıyla 'Marksist' denilebilecek ölçüde gelişimci ve evrimsel olsa da birbirine ustalıkla eklemlendirilen sayısız geri dönüşler ve göndermelerle yapılandırılmıştı. Son olarak da, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın simgesi olan paralelliklerin, uyumlulukların ve tekrarların karmaşık ağı, roman yazmanın biçimsel yanını –kendisinin sıkça dediği gibi 'marangozluğunu'– ciddiye alan titiz bir sanatçıyla karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. Biçim bilinciyle yazsa da biçimci olmayan García Márquez, edebi denemelerin ne insana ilişkin kaygıları dışlamasına ne de gerçeklerden kaçmasına ya da öznelci olmasına gerek bulunduğunu, kurulu gerçekçiliğin ne son söz sayıldığını, ne de gelişimci imgelemin elindeki son çare ve onun varsayımlarıyla sezgilerini

sağlayan tek araç olduğunu kesin ve nihai olarak kanıtlamıştı. García Márquez'in, kendisiyle röportaj yapanlara söylemekten hoşlandığı gibi, "Gerçeklik, domates fiyatıyla sınırlı değildir."

Kuşkusuz García Márquez'i en iyi tanımlayan yanı, büyülü ve fantastik malzemeleri unutulmaz bir biçimde kullanmasıdır; az sonra kesinlikle en özgün olan bu yönünü inceleyeceğiz. Tuhaftır ki, García Márquez'in kendisi 'fantezi' sözcüğüne karşıdır, pek çok kez kendini, hem kullandığı biçim hem de konuları açısından 'gerçekçi bir yazar' olarak nitelemiştir. García Márquez için 'gerçek' sadece günlük olaylardan ve ekonomik sıkıntılardan değil, aynı zamanda halk efsanelerinden, inançlardan ve evde yapılan ilaçlardan da oluşur –sadece 'olgu'lardan değil, sıradan insanların bu olgular hakkında söylediklerinden ya da düşündüklerinden de. Özellikle Kolombiya'nın kuzeyindeki gündelik hayat halk efsaneleriyle ve kör inançlarla bolca beslenir; halkın bu niteliğini sanatına yansıtmak ve bu suretle "her çağdaki rasyonalistlerin ve Stalinistlerin" daha geniş ve daha çeşitli bir gerçeklik üzerinde "kurmaya çalıştıkları bütün sınırlamaların" ötesine geçmek, olgunlaşmış García Márquez'in hedeflerinden biri olmuştur. García Márquez'in yapıtlarındaki 'fantastiklik', büyük ölçüde Latin Amerika'nın yaşanmışlık dokusundan gelmektedir.

García Márquez'deki 'fantezi' türlerinin içinde en öne çıkanı, kurnazca abartması, anlatımında sürekli ama dikkatli dozlarda aşırı büyük şeyler sunmasıdır, örneğin Macondo'ya kesintisiz beş yıl yağmur yağması, ya da *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda olduğu gibi belki de iki yüz yıl yaşayan bir diktatör. Bununla birlikte García Márquez'in gördüğü şekliyle, orantısızlık Latin Amerika'da gerçeğin bir parçasıdır, iki yakası görülemeyecek ölçüde geniş ırmaklar, Avrupa'da eşi görülmemiş depremler ve fırtınalar gibi. 'Kasırga' sözcüğü, Karayip-Hint dilinden gelmektedir ve Güney Amerika'da aylarca süren yağmur fırtınaları görülmüştür. (Aldous Huxley, bir keresinde Wordsworth hakkında, eğer şair yağmur ormanlarında büyümüş olsaydı 'doğa' hakkında bu kadar iyimser bir görüşe sahip olmazdı, demişti). Bu orantısız gerçekliği iletmek isteyen García Márquez halktan aldığı hayalgücüyle daha da fazla abartır, tarihi masal gibi anlatır, bize, bizzat kendisi Juan Vicente Gómez, Rafael Leónidas Trujillo ve Somoza kabilesi gibi ete-kemiğe sahip tuhaf kişilerin dört yüz yıllık mutlakıyetlerinin çoklu uyarlaması olan 107-232 yaşında bir diktatör sunar.

Gerçekten de, hem *Yüzyıllık Yalnızlık* hem de *Başkan Babamızın Sonbaharı* gerçek hayattan alınma tarihsel malzeme çevresinde dikkatle örülmüşlerdir ve ilk söylediğimiz kitap Amerika'daki pek çok üniversitede, Latin Amerika tarihi ve siyaset bilimi derslerindeki yardımcı ders kitapları listelerinde düzenli olarak yer alır. Çünkü *Yüzyıllık Yalnızlık* aynı zamanda siyaset hakkında önemli bir romandır; iç savaşları, grevleri, askeri baskıları ele alır ve bütün bunlar Orwell ve Sartre'la birlikte yirminci yüzyılın büyük siyasi yazarlarından biri sayılan kişinin hayalgücünün eseridir; 'siyasi' burada sözcüğün en geniş anlamıyla kullanılmaktadır. Bir yazar olarak García Márquez, ister Muhafazakârların Macondo'ya sessizce sızmaları biçiminde olsun, ister isterik Arcadio'nun katı, devrimci diktatörlüğü, okuma yazma bilmeyen bir Karayipli diktatörün kurnazca manevraları ve popülist konuşmaları, orospuya dönüşmüş kalpsiz bir büyükannenin sahte aşkı ve dil dökmeleri, ya da hümanist bir Liberal dişçinin zorbalaşan hastası üzerinde kurabileceği anlık bir egemenlik biçiminde olsun, iktidarın en derin, en mahrem kuytularına alışılmadık biçimde nüfuz etmektedir. "İktidarda kim var?" sorusuyla fazlasıyla meşgul olan insanların yaşadığı bir kıtada, García Márquez'in kurmacası, bu saplantıyı gündelik, somut bir gerçeklik haline getiren yaşantıları birleştirip onlara hayatiyet kazandırmaktadır.

Yine de, García Márquez'in sadece siyasi yanından söz etmek ona haksızlık olur. Daha sonra okuyacağınız gibi, o edebiyatın önde gelen mizahçılarından ve Rabelais geleneğini en iyi uygulayanlardan biridir, gülünç-müstehcen şakalar konusunda dahidir. Ayrıca, romantik aşkı anlatan yazarların ustalarındandır, böylesi aşkın saplantılarını, kaçışlarını, sevinçlerini, acılarını, kaprislerini ve hayallerini bugün pek az yazarın başaracağı biçimde işler. İnsanın yalnızlığını ve soyutlanmışlığını, terk edilmişliği ve kaybı, hayatta kalabilmek için bir başına sürdürülen savaşı, kimsesizliği, hatta 'yabancılaşmayı' en güçlü anlatan yazarlar arasındadır. Romanda, gayrimeşru Aureliano Babilonia'nınki kadar büyük bir yalnızlıkla kıyaslanabilecek pek az örnek vardır, arkadaşsız ve her şeyden yoksundur, Macondo kendisini bekleyen sona doğru koşarken Aureliano'nun yetersiz avuntusu, eksiksiz bilgisidir.

García Márquez daha önceki, görece kısa yapıtlarında bu temel insani meselelerin her birini son derece güzel bir biçimde ele alırsa da daha iddialı kitaplarında bütün bunları bir tek uzun hikâyede birleştirir. Sosyo-politik

hayat, romantik aşkla erotizmi kuşatmak için kurulmuştur; erotik hayat ve aşk, kurgudaki siyasete maharetle katılmışlardır. 1950'lerde, García Márquez Komünist Parti'deki konformist arkadaşlarının gereksinimleri ve ilkelerini kabul ederek geçici olarak daha sınırlı ve geleneksel bir gerçekçiliğe uydu, ama *Yüzyıllık Yalnızlık*'la bu yaklaşımı tamamıyla geride bıraktı. Kendisinin de belirttiği gibi, bu değişimi meydana getiren, 'sonunda ülkemin sosyal ve siyasi gerçeğine değil, bu dünyanın [yani Kolombiya'nın] ve ötekinin bütün gerçeğine karşı, özelliklerinden bir tekini bile küçültmeden, bir yükümlülüğüm olduğunu fark etmemdir'.

Bütün gerçeği –özel ve kamusal, yerel ve evrensel, gündelik ve fantastik olanı– üstlenmeyi böylesine göze alan Kolombiyalı yazar, romanın deneysel ufkunu bir kez daha fiilen genişletmeyi başardı; roman türü, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Fransa'da 1955'ten bu yana pek çok şeye kararlı bir biçimde ilgisiz kalıp sadece orta sınıf kafalarının içine ya da çevredeki kırkayak ve jaluzi gibi nesnelere bakmakla yetiniyordu. Günümüzde, Amerika Birleşik Devletleri'nde edebiyat alanındaki polemiklerde oldukça sık rastlanan şikâyetlerden biri, 'cinsellik ve varoşlardaki yabancılaşma' ve 'yukarı Doğu Yakası'ndaki boşanmalar'ı konu alan pek çok romanın yarattığı klostrofobik dünyadır.[6] Amerikan yayıncılığındaki iş konuşmalarında, 'aşk romanları' ile 'politik kurmaca', 'aksiyon anlatımı' ile 'mizah' türü birbirinden katı bir biçimde ayrı tutulur. García Márquez'in dehası, onun çizilmiş sınırları bir yana bırakmasında ve bu tür deneyimlerin tamamını, hatta daha fazlasını kitaplarına taşımasında yatar.

Büyük yapıtlar ortaya koyması yanında García Márquez'in en önemli başarısı, kurmaca sanatını gerçek hayata yöneltmesi ve gerçeğin karmaşasını bütün zenginliğiyle ve çelişkili tezahürleriyle birlikte nesirde yeniden kullanmasıdır. Yazarın bizzat kendisi bütün bu çelişkilerin canlı özetidir. Hayalperest bir masalcı ve usta bir anlatıcı olan García Márquez, kendisini tanımladığı şekilde 'gerçekçi bir yazar' ve yaşadığı dünyanın lirik bir tarihçisidir de. Son derece özbilinçli ve bilge bir sanatçı ve usta bir üslupçu olan yazar, salt edebi meselelerde nadiren yorum yapar, estetik, eleştiri ya da kuramlardan da son derece sıkılır. Muzır ve 'tropik' bir mizah anlayışına sahip büyük bir komik romancıdır, aynı zamanda son derece trajik bir vizyon ortaya koyar, zaten oldukça melankolik ve içe dönük bir adamdır. Batı emperyalizminin can düşmanı olan García Márquez, çağdaş Avrupa-Amerikan yazarları arasında Faulkner ve Woolf'u mürşit kabul

etmektedir. Halkın içinden biridir, Karayip Denizi kıyısında, yoksul bir mahallede doğup büyümüştür, hâlâ salsa müziğinden ve danstan hoşlanır, aynı zamanda bütün dünyayı dolaşan bir kozmopolittir, en sevdiği müzisyenler arasında Bach ve Bartók'u sayar, gelişmiş bir kültüre sahiptir. İnançlı bir sosyalisttir, solun davalarına zaman ve para ayırır, Sovyet kültür modelini reddeder ve romantik aşk gibi burjuva bir konuyu son derece güzel ifadelerle yazar.

Okuyacağınız sayfalarda dünyasını, hayatını ve sanatını sunmaya çalışacağım García Márquez budur.

Ülkesi

İKİ

Sömürge döneminde, Nueva Granada diye bilinen bölge, İspanyolların hayal gücüne, Bogotá yakınlarındaki dağlarda yaşayan Chibcha Kızılderililerinin açılış törenindeki ritüele atıfta bulunarak El Dorado, yani ‘Altın’ diye yansıyacaktı. Asıl tören, kabilenin altın tozuna bulanmış yeni reisinin altın nesnelerle birlikte kutsal Guatavitá Gölü’ndeki bir sala taşınmasından oluşuyordu, orada reis değerli nesneleri suya armağan edip kendisi de suya giriyordu.[7] Bugün Kolombiya daha ziyade kahve reklâmları, zümrüt, uyuşturucu skandalları ve kaçınılmaz olarak siyasi şiddetle anılmaktadır. García Márquez’in yazdıkları olmasa Kolombiya, İspanyol olmayanların aklına *conquistador*[a4] saplantıları ve televizyon klişelerinin dışında bir şey getirmeyecekti. García Márquez’in yazdıkları, o ülkenin en iyi ihracatıdır, ulusal bir gerçekliğe, medyadaki herhangi bir imgenin izin vereceğinden çok daha zengin ve çok daha çeşitli, geniş kapsamlı bir sunuş ve gerekli bir karşı imge sağlar.

García Márquez’in yapıtlarında doğal sayılan bu gerçeklik, geniş ve rengârenktir. Kolombiya’nın yüzölçümü Teksas’ın neredeyse iki katıdır; nüfusu da otuz milyon civarındadır. Coğrafi açıdan, doğudaki seyrek nüfuslu düzlükleri, And sıradağlarının ve Bogotá’nın serin yükseltilerini, Karayip kıyısındaki eyaletlerin sahillerindeki sıcağı, kuzeydoğuya çıkıntı yapan Guajira yarımadasının çöl ıssızlığını, batıdaki Cordillera Central ile Medellin ve Cali kentleriyle Cauca Vadisi’nin bereketli ‘ebedi bahar’ını ve ekvatorun dört derece güneyine inen nemli Amazon ormanlarını içine alır. Kolombiya, hem Atlas Okyanusuna hem de Pasifik Okyanusu’na kıyısı olan tek Güney Amerika ülkesidir; Venezuela, Ekvador, Peru ve Brezilya ile sınır komşusudur; Panama vasıtasıyla (önceden Kolombiya’ya aitti) Orta Amerika ile sınırı vardır. Bu coğrafi çeşitlilikten García Márquez, La Guajira’nın pırıltılı kumlarını ve And Dağları’nın en görkemlilerini romanlarındaki hareketli bölümlerin birkaçına fon olarak seçebilirse de, romanlarının büyük bölümü, Karayip Denizi kıyısında ya da kıyıya yakın yerlerde bulunan hayali ya da belirsiz kasabalarda ve köylerde geçer.

Kolombiya’nın bütün kültürel gerçeği, standartlaştırılmış ekolojik ve etnik bir imgeyle ters düşmektedir. Yabancıların çoğu –öteki Latin

Amerikalılar dahil olmak üzere Kolombiya'yı And'lı ve Kızılderili diye düşünürler; bu kavram, deniz seviyesinden 2.700 metre yüksekteki, gri pusları ve tatlı yeşilleriyle, Chibcha-ile-Iberya karışımlarından gelen, tenleri bakıra çalan sakinleriyle Bogotá'nın siyasi gücünü yansıtır. Görsel güzelliğine ve merkezi otoritesine rağmen Bogotá büyük Kolombiya'nın bir parçasıdır sadece. García Márquez'in ülkesi aslında Kolombiya'nın kuzey sahilidir, iklimi, etnikliği ve mimarisiyle doğrudan Antiller'den getirilip buraya yerleştirilmişe benzeyen bir bölgedir burası.

Karayip Kolombiyası'nın tropikal sıcağı ve okyanus meltemleri, balık ve deniz ürünü kokuları, denizin koyu yeşili ve mavisi, Küba ya da Porto Rico'nun manzaralarına alışık olan biri tarafından hemen fark edilir. García Márquez'in dünyasında resmi erkek giysileri, ceket ve kravattan çok Küba tarzı zarif *guayabera* gömleklerinden oluşur. Konuşulan dil de –Bogotá dilinin donuk ve ıslıklı resmiyetinin tersine– doğaçlamasıyla ve resmiyetten uzak tonuyla, sondaki ve sessiz harflerden önce gelen s'lerin düşmesiyle ve c*hévere!* (büyük!) gibi Antiller'e has sokak dili sözcükleriyle belirginleşir. Cartagena kentinin özel bir durumu vardır: Tuzun aşındırdığı cepheleri, süslü balkonları, daracık sokakları, denize doğru uzanan sömürge tarzı taş kalesi, Havana ve San Juan'ın eski bölümlerinin kartpostal manzarasını akla getirir. Kolombiya'nın sahil kasabalarındaki müziğin tropikal bir tınısı vardır, salsa orkestraları ve davul çalan grupların yaz geceleri açık havada sanatlarını sergiledikleri görülür.

Kuzey Kolombiya'nın genel 'havası' ve halklarının etnik yapısında belirgin bir Afrikalılık vardır –bu da şaşırtıcı değildir, çünkü Cartagena tam üç yüz yıldır İmparatorluk İspanyası'nın siyah esir ticaretinde çok önemli bir liman olmuştur. Nueva Granada'ya getirilen Afrikalı esirlerin sayısı iki yüz bin olarak tahmin edilmektedir, çoğu da Kongo ve Angola'dan gelmedir. Sonuç olarak Kolombiya'nın kuzeyinde Afrika'dan alınma epeyce yer adı mevcuttur, örneğin Mahates kasabasında adı 'Angola' olan bir çay.[8] Kültür ürünleri de var, özellikle çalgılar; tanınmış bir araştırmacı, Barranquilla'daki bir seyyar satıcıdan parlak renklere boyalı bir boğa maskesi satın aldığını hatırlıyor, sonra da Senegal'in Dakar kentinde, bir müzede neredeyse aynı maskeye rastlamış, Guinée-Bissau'dan gelen maske eskiden tarımsal ayinlerde kullanılırmış.[9] Cartagena'nın otuz mil güneyinde 1599 yılında şiddet kullanarak özgürlüğüne kavuşan kaçak esirler tarafından kurulan efsanevi yerleşim yeri San Basilio de Palenque

vardır, bu esirlerin soyundan gelenler hâlâ Afrika adetlerinin pek çoğunu korurlar. Çalışan kadınlar uzun mesafelerde ağır yükleri büyük bir kolaylıkla başlarının üzerinde dengelerler. Palenque İspanyolcası lehçesinde önemli ölçüde Bantu sözcükleri vardır, örneğin 'onlar', 'oğul', 'öküz' ve 'haya' gibi. Muz kelimesinin Bantu dilindeki karşılığı ise 'macondo'dur.[10]

Karayip Kolombiyasının halkına *costeños* denir, 'sahilliler' anlamına gelen bir sıfattır. Bölgeleriyle gurur duyan bu halk, *cachasos* dedikleri soğuk, katı, kibirli Bogotálılardan ayrı tutulmaktan hoşlanırlar; başka bir dile çevirmesi olanaksız bu takma ad, temelde belirtici ve tarafsız olsa da, bazı bağlamlarda, doğuyu işaret ederek hakaret edercesine 'şu Yankiler' diyen bir Teksaslı çiftçinin bütün aşağılayıcı gücünü taşıyabilir. Bu tür bölgesel duygular, García Márquez'in romanlarının arasına serpiştirilmiştir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın özgün İspanyolcası'nda kendini beğenmiş Fernanda del Carpio dört sayfalık söylevine başlayıp Buendíaların kendisine nasıl nefretle baktıklarından yakınırken kayınpederiyle kayınvalidesinin kendisine *cachaca* demelerine, hatta 'işçileri vursun diye hükümetin gönderdiği *cachaco*larla' bir tutmalarına nasıl kırıldığını anlatır. *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda, Karayip'lerde kendi oturduğu arazi parçası dışında hiçbir coğrafi kavrama sahip olmayan köylü diktatörün 'Avrupalı *cachacoların* danstaki becerilerine bakıp eğlendiği bir an da, ironi dozu düşük olsa da, vardır.

*Costeño*lar tarihsel kökleriyle de gurur duyabilir. Ulaşım kolaylığı nedeniyle, ülkenin Karayip kıyıları İspanyolların 'keşfettiği' ve sömürgeleştirdiği ilk yer olmuştu. Kristof Kolomb'un kendisi, dördüncü yolculuğunda o bölgeyi keşfetmiş, şimdi Magdalena Irmağı diye bilinen merkezi su yoluna rastlamıştı. Doğu Sierra Nevada'nın dibindeki Santa Marta, 1525 yılında Rodrigo de Bastidas tarafından kurulmuştu, ancak 1562 yılında Papalığın talimatıyla yok edilmiş, 1577'de yeniden inşa edilmişti. Bütün Kolombiya'da İspanyol'ların ilk sürekli yerleşimi 1533 yılında, Cartagena'dadır, kent o tarihte bir miktar basit, saz damlı kulübeden oluşuyordu. (Özgün adı Santa Fe de Bogotá olan kent, 1538'de, o tarihten sonra Nueva Granada'nın *conquistador*'u olarak anılacak olan Gonzalo Jiménez de Quesada tarafından kurulmuştu.) Ayaktakımı günleri sayılan o başlangıçtan sonra iki yüz yıl boyunca içerilere nüfuz edilmiş, sömürgeleşme olmuştu, bunun örneğini, Sebastián de Belalcázar vermiştir; bu kişi Nicaragua'dan Peru'ya kadar fetihlerde rol oynadıktan sonra

1536’da And Dağları (deprem) bölgesinde Popayán kentini kurmuş, sonra da denize çıkış yolları aramaya girişmişti. Başlangıçtaki, Macondo’nun kuruluşundan önceye rastlayan kitlesel dolaşımlar ve Jose Arcadio Buendia’nın daha sonra okyanusu arayışı, Kolombiya’nın tarihindeki bu erken döneme rastlar.

Karayipli göçmenlerin, rakip İngiliz güçlerinin sürekli saldırılarına da tahammül etmesi gerekiyordu; İngiliz korsanları sık sık gemilerinden ani saldırılarda bulunuyorlardı. Francis Drake, 1586’da Cartagena’ya saldırdı ve kısa bir süre işgal etti, 1596’da da Riohacha’yı bombaladı, yağmaladı ve yerle bir etti, *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın ikinci bölümü bu olayla başlar. Daha sonra, 1811 yılında, bağımsızlık mücadelesi sırasında Cartagena Kolombiya’nın İspanya ile bağlarını tek taraflı koparan ilk kenti olma ayrıcalığına sahip olacaktı, Santa Marta’da ise yorgun ve umutlarını yitirmiş bir Simón Bolivar 1830’da son nefesini verecekti. İmparatorluk İspanyası’nın silahlarına karşı durduktan yüz yıl sonra Santa Marta ile Aracataca (García Márquez’in doğum yeri) arasındaki sahil bölgesinin büyük kısmı Birleşik Meyve Şirketi’nin 1928’deki acı grevine sahne olacaktı, grevde yüzlerce işçi hükümet birliklerince öldürülmüştü, bu kanlı olay sonradan García Márquez tarafından yeniden biçimlendirilip Macondo romanının gerilimli doruğunda kullanılmıştı.

Sömürge döneminde Cartagena, İspanya’ya gönderilecek değerli madenlerin yükleme limanı olarak haksız da olsa büyük bir refah çağı yaşadı. On dokuzuncu yüzyılda tam tersine ekonomik durgunluk yaşayacak, ama tuhaftır ki bu durum onun mimarisinin kurtulmasına yarayacaktı. Göğe yükselen askeri duvarları, gösterişli sömürge binaları ve göz alıcı sıra kemerleriyle eski Cartagena, Latin America’nın on yedinci-on sekizinci yüzyıldan kalan, en muhteşem korunmuş kentlerinden biridir; bu nedenle Gillo Pontecorvo’nun *Burn!* (İsyan ya da Kanlı Ada) ve Roland Joffe’nin *The Mission* (Görev) gibi tarihi filmlerinin görsel arkaplanını oluşturabilmiştir. Geçmiş ilişkilerin bolluğu ve cömert atmosferi, hiç kuşkusuz García Márquez’in *Kolera Günlerinde Aşk* adlı en geleneksel romanının Cartagena’ya çok benzeyen bir sahil kentinde geçmesinin ana nedenleri olmuştur. Ayrıca kentin sömürge geçmişi ve esir ticaretiyle olan ilişkisi burayı, Afro-Hispanik toplum, gelenek ve görenekler ve insanlık dışı ticaret gibi unsurların önemli rol oynadığı *Aşk ve Öbür Cinler* adlı kitabı için en doğru seçim kılmıştır.

Öbür yandan yirminci yüzyıl, Cartagena'nın yüz mil kadar kuzeydoğusundaki Barranquilla'nın ekonomik gelişimine tanık olacaktı. Bu kasaba, İspanyolca konuşan dünyada özellikle 1940'larda doğan neşeli bir popüler şarkıyla tanınmıştı, koronun akılda kalıcı nakaratı, 'se va el caimán, se va el caimán/sev a para Barranquilla' (timsah gidiyor, timsah gidiyor/Barranquilla'ya gidiyor) idi. Denize giren kadınları gözetlemek için kocaman bir timsaha dönüşen adamı anlatan bir halk masalından esinlenmişti bu nakarat.

Bogotá'nın *cachaco*larının 'dükkâncıların kenti' diye aşağıladığı Barranquilla, aslında Magdalena Irmağı'nın ağzındaki stratejik konumuyla, kente sürekli akan yeni insanlarla, denizaşırı ülkelerden gelen fikirlerle liman kentlerinin hareketli kozmopolitliğini yaşar. García Márquez'in 1950'lerin başında bu kentteki çıraklığı sırasında Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma Alman pilotlar, Hitler'in Almanyası'ndan kaçan Yahudi mülteciler ve Fransız Güyanası'ndan buraya sığınan mahkûmlar gibi çeşitli insanlarla karşılaşılabiliyordu. Barranquilla mimari açıdan çekici bir görünüme sahip olmasa da girişimci bir kent olacaktı; Kolombiya'nın telefon, elektrik ve radyoyla tanışan ilk kenti de o idi.[11] Kolombiya'nın ulusal havayolu Avianca aslında 1916 yılında Alman sermayesiyle Barranquilla'da, SCADTA adıyla kurulmuştu. 1942-1944 arasında orada küçük bir Amerikan deniz üssü bulunuyordu. 1950'lerde ise Barranquilla alışılmadık derecede taze ve hareketli bir edebiyat çevresine sahip olmakla övünüyordu ki bu çevre genç ve gayretli García Márquez'i de bolca besledi. Yazar, *Benim Hüzünlü Orospularım* adlı kitabıyla bu kente olan saygısını dokunaklı bir tarzda ifade etmiş oldu; bu roman, kentin adını bir kez olsun vermeden Barranquilla'nın işaretleriyle, caddeleriyle doludur.

Barranquilla'nın doğusuna Cíenaga kasabası düşer (anlamı bataklıktır). Bu kasabanın meydanında, 5 Aralık 1928 günü grevci muz işçileri ve aileleri ordu tarafından kıyıma uğramıştır, bu olay *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın can alıcı sahnesinde canlandırılmıştır. Bugün halk o kurbanları kasabanın otobüs terminalinin yakınındaki devasa bir anıtla anmaktadır: geniş ağızlı bıçağını tutan sağ elini havaya kaldırmış Afro-Kolombiyalı bir tarım işçisini temsil eden on sekiz metre yüksekliğinde siyah metal bir heykelle.

Seksen kilometre kadar güneyde Aracataca vardır, yazarın doğduğu ve mistik Macondo'sunun ilk esinlerini edindiği yer. Adını iki yerel sözcükten,

ara (temiz su) ve *cataca*'dan (Kızılderili reisi) alan Aracataca, halk arasında sıkça kısaltılarak 'Cataca' şeklinde söylenmektedir. 1927 yılında 14 bin olan nüfus üçe katlanmıştır. Çoğunlukla çinko damlı, basit derme çatma evlerin oluşturduğu, yoksul ve tozlu, tipik bir taşra kasabası olan Aracataca'da 1990'lara kadar asfalt yol bile yoktu. Gabo'nun *Salı Siestası* adlı öyküsünün sonundaki mezarlığa giden yol hâlâ mevcut. Bugün, kasabanın girişinde bulunan ve yazarın bir portresini taşıyan parlak sarı renkteki bir tabela Aracataca'nın onun doğum yeri olduğunu duyurur. Gabo'nun ilk evinin bulunduğu yerde şimdi, hem yerli hem de yabancı turistleri çeken bir müze bulunuyor.

Bir-iki yüz kilometre daha güneyde de çevreden soyutlanmış Sucre vardır, deneyimli gezginler bile zor ulaşırlar oraya. Kasabanın içinden geçen ırmağıyla bu kasaba *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni*'ndeki önemli öykülerle *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*, *Kötü Saatte* ve *Kırmızı Pazartesi* adlı romanlara şekil değiştirerek dekor olmuştur; ayrıca Gabo'nun bu son saydığımız ürkütücü kitabının 1987'de Francesco Rosi tarafından çekilen talihsiz filmi için de kasabaya adamakıllı çeki-düzen verilmiştir.

Kolombiya'nın kuzey kıyısında doğuya doğru yürüyüşümüze devam edersek Santa Marta'ya varırız. Bugün, yüksek otellerin göğe yükseldiği şık bir tatil kasabası olan Santa Marta'yı Kolombiyalılar daha çok 1830'da bağımsızlık hareketinin sevilen lideri –yenilgisine boyun eğse de en azından sadık yandaşlarının yalnız bırakmadığı– Simón Bolívar'ın son nefesini verdiği yer olarak bilirler. Tam da buna uygun olarak, *Labirentindeki General*'deki teknenin yolculuğunun acıklı sonuna ulaştığı yer burasıdır.

Santa Marta'dan doğuya doğru gidilirse Kolombiya'nın üçüncü, kısa dağ silsilesiyle karşılaşılır, Sierra Nevada ile. Göçebe Buendíalar Macondo'yu bulmak üzere bu sarp dağları yürüyerek geçerler; varlıklı bir Bay Daza, kızı Fermina'yı Cartagena'daki hayalperest hayranından uzaklaştırıp uzaktaki, şenlikli, güvenceli Valledupar'a götürmek için aynı yolculuğu aksi yönden katır treniyle yapar. Sahilden doğuya doğru yapılacak 160 kilometrelik bir yolculuk bizi küçük liman kenti Riohacha'ya götürür (nüfusu 95 bin), García Márquez'in eserlerinde sık sık gizemli hatta tekinsiz bir biçimde ortaya çıkan eski, uzak bir sınır kenti. Yoksulluk içinde olsa da sokakları hayat kaynayan bu kentin en büyük önemi, yazarın *İyi Kalpli Eréndira*'da yer verdiği sert çöl dünyası La Guajira'ya geçiş yolu oluşturmasıdır.

Yakın zamana kadar, Massachusetts büyüklüğündeki bu çorak yarımadadaki büyük çaplı tek verimli faaliyet, denizden tuz çıkarıp işlemekti, ki bugün de hâlâ en temel meşguliyettir. Bölgenin merkezden uzak oluşu yarımadanın yerlileri Wayrúu'ların kültürlerinin ölmemesine yardımcı olmuştur, Guajiro diye bilinen bu yerlilerin sayısı yaklaşık yüz bin kadardır.[12] Gerçekten de, La Guajira, Kolombiya'nın fazlasıyla 'Avrupalılaşmış' tek kısmıdır, buranın ilk halkları kendi başlarına bir toplum olarak yaşamayı, kendi dillerinde konuşmayı sürdürmüşler, güzeller güzeli, kadife tenli, yuvarlak yüzlü kadınları geleneksel kıyafetlerini giymişlerdir. Çölün kızıl-kahve kumlarının arasında uçuşan, koyu, doygun renkli, cıvıl cıvıl desenli *manta*ları, tam anlamıyla göz alıcıdır. Erkeklerse Batılı kılıklar giyerler, Riohacha'da ve Manaure gibi küçük yerleşim yerlerinde halkın çoğu asimile olmuş Guajiro soyundandır.

Guajiro'daki vahşi topraklarda yolculuk eden biri, ıssız bir manzarayı yer yer benekleyen küme küme ahşap kulübelerde yaşayan sessiz yerli halkı görür. Bu insanlar hayatlarını birkaç keçi, tuz işletmeleri, el sanatları, turistlere satılan *manta*lardan ve sınır bölgesi ekonomisinde alt işçi sınıfına has garip işlerden güçlükle kazanırlar. Aralarında daha varlıklı olanlar çölde bisikletle dolaşırlar. La Guajira'da kullanılan diğer araçlar çoğunlukla nakliye kamyonlarıdır, kaçak mal taşıyanların sayısı da az değildir. Guajiro'larla çok sayıdaki melez Hispanikler arasında ara sıra da görev gereği ya da oraya serüven peşinde gelmiş Avrupalılara rastlanır. Örneğin 1988'de bir çift genç İngiliz petrol mühendisiyle tanıştım, Texaco adına Guajiro sahili açıklarında petrol aramak için sondaj yapma fırsatlarını araştırıyorlardı. 1990'lardan başlamak üzere Amerikan petrol şirketleri ülkeye gelmiş ve Guajira bölgesinde açık maden kuyuları açmışlardır. Burada çok yüksek evsafta, 'temiz' kömür vardır. Böylesine büyük hacimli bir girişimin sonucu yerli halkın hayatlarının mahvolması, köylerin tamamının göçe zorlanması, işçi sendikalarındaki sayısız eylemcinin baskı görmesi, katledilmesi oldu.[13]

"İyi Kalpli Eréndira" bu evreni maharetle anlatır: keçileri, kaçakçıları, bisiklete binmiş fotoğrafçıyı, dindar bir Hollandalı göçmeni, Kızılderili köylerini, Guajirolu pek çok yan karakteriyle; örneğin genç Ulises'in bilge ve sivri dilli annesi, Eréndira'nın acımasız büyükannesi tarafından kullanılan, sömürülen meçhul hizmetkârlar ve ulaklar.

García Márquez, edebiyata adım attığı ilk günlerden itibaren *costeño* köklerinin son derece bilincindeydi, Bogotá tarzı yaşam yerine sık sık onları överdi. And'lı rakiplerine ince ince dokundurarak şöyle düşünürdü yirmi iki yaşındaki gazeteci: "Gemileri olan kentler vardır, olmayan kentler vardır. Bu, kabul edilebilecek tek ayrımdır, tek gerçek ve temel fark." Onun köşesinin *costeño* okurları ne söylenmek istendiğini çok iyi biliyorlardı; genç gazeteci, 'Antil folklorunun büyük temsilcisi olan o Atlantik sahili'ni savunan daha pek çok yazı yazacaktı. Barranquilla'daki yıllık karnavalı, daha sonra, 'aklımızın başımızdan gitmesine izin verildiği zaman' diyerek *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın onuncu bölümünü doruğa çıkardığı o efsanevi kolektif ayini yüceltirdi. Karayip müziğinin Amerikalı köklerini över, vurmalı çalgı ve akordeon eşliğinde söylenen ve böylece *Yüzyıllık Yalnızlık* ile *Kolera Günlerinde Aşk*'a bir tür model oluşturan, ya aşk melodilerinden ya da İberya tarzı *romans*lardan (hikâyeli baladlar) oluşan *vallenato* (Valledupar'da doğdukları için bu adı almışlardı) şarkılarına sık sık dikkat çekerdi. Yirmi yaşındayken yayımlanan ikinci köşeyazısında, o halk akordiyonunu 'bir proleter çalgısı' diye övüyor, daha sonra sahil bölgesinin folkloru hakkında yazdığı yazılarda bu komplimanını zaman zaman yineliyordu.

Olgun yaştaki García Márquez'in en sevdiği besteciler arasında Macar Bela Bartók olacaktı. Var olduğu iddia edilen benzerlik rastlantı değildi. Halk ezgilerini derlemek ve kaydetmek amacıyla ülkesinin köylerini dolaşan genç Bela Bartók gibi Kolombiyalı genç adam da akademisyen olmayan antropolog rolüne bürünecek, ülkesinin kıyılarında dolaşarak halkın gelenek ve göreneklerini gözlemleyecek, edindiği deneyimlerden önce gazeteciliğinde, daha sonra da sanatında yararlanacaktı. Gazeteciliğinin ilk günlerinde, 'oradasın' adlı gezi notlarında, sürekli başvurduğu yöntemlerden biri, sözde bir tren ya da otobüs yolculuğunu anlatması ve kendisiyle aynı araçta bulunan etnik yolcuları betimlemesiydi. Başlardaki yazılarından birinde bir otobüste karşısında oturan, başındaki büyük sarılı-kırmızılı başörtüsü ve iki iri küpesinin hatlarını belirginleştirdiği bir kadını anlatır. Sokaktan, Kolombiya'nın uzun flütü olan gaitaların sesleri gelmektedir. Bir otobüs durağında, geleneksel afrodizyaklarını ve bitkisel ilaçlarını satmak için Santa Maria'dan yola çıkmış Guajiro kızılderilileri katılır onlara…

García Márquez’in Karayip kıyılarındaki dünyasının Afrikası, genç yazarın 1950 yılındaki köşe yazılarında sık sık işlediği bir kültürel gerçektir; bu yazılarında San Basilio de Palenque’nin siyah insanlarından söz eder ya da şeker kamışı tarlalarında çalışan siyah işçilerin şarkıları hakkında yorumlarda bulunur. Daha sonraları García Márquez kendi Afrikalı köklerinin farkına tam olarak varacaktı. Yakın zamanda bağımsızlığına kavuşmuş Angola’daki gazetecilik görevi sırasında siyasi makaleler için malzeme toplamaya gittiğinde şunun da farkına vardı: “Ben bir *mestizo*’yum (melez)… Angola’da, geleneksel sanat tarzlarının birçoğunda, bütün Karayip’te rastladıklarımıza çok benzeyen estetik işaretler olduğunu anladım. Çünkü ben Karayipliyim. Bu gerçeği kabul etmem kendi içime bakmamı ve bir *mestizo* olduğumu fark etmemi sağladı, aynı zamanda ülkelerimizin tarihsel koşullarını daha net bir şekilde görmeye başlamama yaradı.”[14]

Bunu keşfetmesinden çok önce, acemi muhabir García Márquez, Kolombiya’nın sahil kesimindeki efsanelerden ve ritüellerden epeyce yararlandı. O günden bu yana birer küçük klasik haline gelen makalelerinin bazılarında, insanların pirinç mahsulünün kalitesi için dua ettikleri ve Kutsal Cuma’yı ağırbaşlılıkla değil, herkesin ortasında midelerini tıka basa doldurarak kutladıkları La Sierpe’deki Afrika atmosferini yarattı. García Márquez, La Marquesita ‘Küçük Markiz’ adlı ünlü bir İspanyol kadından da söz eder, bu kadın dış görünüşünü ve nerede oturduğunu bilirse ölmekte olan bir adamı diriltebilirmiş. ‘Yeşil Anne’ diye birinin inanılmayacak masalı da var, iki yüz yıl yaşamış ve öyle çok sığırı varmış ki önünden geçmeleri dokuz gün sürermiş; toprağında define gömülüymüş, köylülerden biri bu defineyi aramaya gittiğinde çevresini tuhaf hayvanlar alırmış, ‘kuş kafalı, kanatlı, dört ayaklı hayvanlar, madeni, bol tüylü çulluklar’. Kıyı kesimindeki başka efsanelerde beyaz bir timsahtan söz edilir, suyun üstünde yürüyen bir aileden, Jesusito’dan, yani körleri, sakatları iyileştirebilen, vahşi hayvanları kovabilen siyah bir adamın heykelinden, ya da 185 yaşında bir iblis tarafından yılana dönüştürülen ünlü bir profesyonel ağıtçı olan Pacha Pérez’den.

Burada, García Márquez’in en iyi kurmacalarındaki pek çok olayın ve karakterin halktan kaynaklandığı hemen sezilir; ‘İri Kanatlı İhtiyar Adam’ adlı öyküsündeki, mucizeleri yüzüne gözüne bulaştıran, güçten düşmüş melek; ya da zalim Başkan Baba’nın doğrulanmış olmasa da ünlü tedavi

gücü; ya da annesiyle babasına karşı geldiği için akrebe (ya da örümceğe) dönüştürülen genç kızın durmadan anlatılan hikâyeciği. *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki Francisco el Hombre de var, yazarın gerçekten kıyı kesimindeki folklordan bulup çıkardığı, Ortaçağ'daki *jongleur*'lere (saz şairi) benzeyen, Macondo'da ve yakınındaki kasabalarda dolaşırken haberler ve kişisel mesajlar taşıyan şarkılar besteleyip söyleyen iki yüz yaşındaki bir serseri.

García Márquez'in yarattığı siyah karakterler tipik olarak yerel farklılıkları, değişkenliği ve tarzları yansıtırlar; Montiel'li bencil, çocuksu bir dulun sadık hizmetkârı ve kâhyası Bay Carmichael gibi; hiç kimsenin mektup yazmadığı kimsesiz albayın avukatı dişlek 'devasa Zenci' gibi; Aureliano Babilonia'ya cinsellikte yol gösteren ve ücret karşılığında onun Amaranta Úrsula hakkındaki karşılıksız sızlanmalarına kulak veren fahişe Nigromanta gibi; ve *Kırmızı Pazartesi*'deki bütün o melez figüranlar ve nüfuz sahibi kadınlar ile özellikle *Kolera Günlerinde Aşk*'taki şehvetli ama becerikli yönetici Leona Cassiani gibi. García Márquez'in Afrikalı karakterlerden oluşan kadrosu ve onların tarzlarının çağrışımı, *Aşk ve Öteki Cinler*'de adamakıllı büyük boyutlara ulaşır, kölelerin oturduğu mahalleler, beyazların çok daha sert sömürgeci dünyasının karşısında bir tür insani alternatif görevi görür; Afrika'nın dinsel inançlarına ve tanrıların adlarına kurguda büyük önem verilir. Herhangi bir karakterin mevcudiyetinden çok daha önemli olan, García Márquez'in sevgiyle, ustalıkla koskocaman bir sözlü destan ve gelenekler dünyası yaratmasıdır –Cervantes'ten günümüze kadar, bütün kurmaca metinlerin belki de en az araştırılmış ya da anlaşılmış yanı bu sözlü aktarımlarıdır.

García Márquez'in Kolombiya'nın Atlantik kıyılarının folklorunu ve halkını gayriresmi bir biçimde araştırması, günümüze kadar hâlâ –birden çok nedenle– görece bilinmeden kalmış bir dünyayı anlama yönünde öncül bir çaba oluşturur. Bu nedenlerin arasında beyazların şovenizminin ve Bogotá'lıların kibrinin kalıntıları da sayılabilir, bu iki öğe özellikle Afrikalı niteliği dolayısıyla bir bölgeyi hiçe sayar. Ayrıca, karma bir kültürün ortaya koyduğu metodolojik problem de vardır: Afrika'nın geleneklerini ve adetlerini gözlemlemek, Hispanik, Kızılderili ve siyahların çoktan iç içe geçtiği denizaşırı bir ülkeden çok asıl Afrika'da daha az sorun çıkarır. Çeşitli fiziksel tehlikeler de vardır –sosyopolitik şiddet ve daha yakın zamanda da işsizlik ve uyuşturucu ticaretinin yol açtığı suç ve haydutluk.

Ama kıyı kültürü içinde ayrıcalıklı bir kişi olarak García Márquez, kendi sözcükleriyle, ‘insanların bilinçlerinin içinde yaşamakta olan zengin dokulu gerçeği’ bizzat tatmış ve sonra sanatkârane bir biçimde anlatabilmiştir.[15]

Pek az yabancı Kolombiya’nın içindeki kültürel ayrımların farkında olsa da siyasi şiddetin döngüsel olarak tekrar tekrar ortaya çıkmasına dünya basını tarafından yeterince sık değinilir, hatta *Romancing the Stone* (Amazon’da Fırtına) gibi

Hollywood eğlenceliklerinde saçma sayılacak bir biçimde betimlenir. García Márquez'in kendisi Kolombiya'daki *la Violencia* döneminde, 1946'dan 1964'e kadar süren, yüzey bağlamında ülkenin yarısını etkileyen, çoğu kırlık bölgelerde iki yüz bin kişinin canına mal olan kanlı ve gayrıresmi iç savaş sırasında bir yazar olarak rüştünü ispat etmiştir. Bu savaş, insanlık tarihinin en karışık anlaşmazlıklarından biridir, 1970'lerde Lübnan'ın, 1990'larda Yugoslavya'nın ve 2000'lerde Irak'ın olduğu gibi ve Hobbes'ın 'Herkesin herkese karşı savaşı' dediği korkunç olaylarla yarış edecek kadar.

La Violencia'nın kökeni on dokuzuncu yüzyıla kadar gider, üç kere adı değişen, Venezuela ve Ekvador'daki topraklarını yitiren genç bir ulus-devletin ayrıca yetmiş tane yerel isyan ve sekiz iç çatışma geçirdiği, bunların 1899-1902 arasında yaşanan, en azından yüz bin kişinin hayatını kaybettiği, García Márquez'in büyükbabasının da albay olarak Liberallerin safında yer aldığı 'Bin Gün Savaşı'nda doruğa çıktığı yıllara. Gerçekten, 1820'lerde, İspanya'dan bağımsızlık kazanılmasını izleyen onyıllarda, Latin Amerika'daki yeni cumhuriyetlerin çoğu, feodal zihniyetli Hispanofil Muhafazakârlar ile Anglo-Fransız ilkelerle biçimlenmiş Liberaller arasında zaman zaman patlayan savaşlarda yara alacaklardı. Nueva Granada'da ve sonunda Kolombiya adı verilen yerde, taraflar arasındaki çatışmalar özellikle sertti, ölenlerin sayısı genellikle beş-altı haneli rakamlara ulaşıyordu.

İlk başta kesin ideolojik ayrımlar vardı: Kolombiyalı Muhafazakârlar merkezi hükümeti, güçlü bir kiliseyi ve sınırlı oy hakkını yeğliyorlardı, oysa karşılarındaki Liberal rakipleri daha fazla federalizm, daha geniş bir hoşgörü ve laiklikten, bireysel hakların artırılmasından yanaydılar. Zamanla Muhafazakârlar, Liberallerin hitabet sanatını benimseyecekler, Liberaller ise şu ya da bu noktada onlarla uzlaşacaklardı, uzun vadede iki lider partinin fikirlerinin, demografik temellerinin ve uygulamadaki hedeflerinin birbirinden pek farkı kalmayacaktı. Yirminci yüzyılda bunlar, hem militan hem ılımlı kanatları olan çok sınıflı örgütlenmeler olarak gelişecekler, aralarındaki bağlantı ideolojiden çok aile sadakatine dayanacaktı.[16] Liberaller, Muhafazakâr birliklere karşı silahlı korunma ihtiyacında olan toprak sahipleri ve papazlardan nefret eden laik zihniyetli sanayicilerden, Jorge Eliecer Gaitán gibi hevesli devrimcilere ve her cinsten inançlı

guerrilleros’a kadar herkesi içlerine almışlardı.[17] Muhafazakârlar arasında faşist denebilecek kişiler vardı, ama sivil topluma dair kavramları herhangi bir New England merkeziyetçisinden neredeyse farklı olmayan seçkin politikacılar da bulunuyordu.

Bu bağlamda Kolombiya, Latin Amerika’da anormal sayılır. Kıtanın önde gelen uluslarında, kitleye dayanan büyük halkçı partiler vardır: Peru’da APRA, Arjantin’de Peroncular, Meksika’daki PRI’nin belli kesimleri, ve 1970-73 arası Şili’de seçim gücünü elinde bulunduran solcu koalisyon. Öte yandan Kolombiya’daki iki egemen parti zıtlıktan çok ideolojik devamlılık gösterirler, ikili koalisyonları Amerika Birleşik Devletleri’ndeki siyasi seçeneklere yakın bir yelpazededir. Bu durum kaçınılmaz olarak şakalara yol açar: örneğin Kolombiya’da ‘Liberaller halkın içinde içki içer, yalnızken dua ederler, Muhafazakârlar ise halkın arasında dua eder ve yalnızken içerler’[18] ya da *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta birinin dediği gibi, Muhafazakârlar kiliseye saat on birde, Liberaller beşte giderler.

La Violencia’nın tarihi zorludur; size mümkün olan en kısa şekilde özetleyeceğim. 1946 seçimlerinde Liberaller Gabriel Turbay’ın ılımlıları ile Gaitán’ın muhalif solcuları arasında bölünmüşlerdi. Bu yüzden başkanlığa Muhafazakâr Mariano Ospina Pérez geldi. 1946’dan 1948’e kadar dokuz eyalette iki partinin taraftarları arasında silahlı çatışmalar oldu. Çoğu kez Liberal ordu ve güvenlik operasyonlarını sabote eden polisler de bu çatışmalara yardım ve yataklık etti.

9 Nisan 1948 günü yaşanan korkunç olaylar olmasaydı bu çatışmalar az sayıda ya da siyasi denetim altında kalabilirdi. Öğlen saat 1.05’te, Bogotá’nın merkezindeki kalabalık bir caddede Liberallerin ateşli, insancıl, ilim irfan sahibi lideri Gaitán, silahlı bir kişinin yakın mesafeden açtığı ateşle öldürüldü, adam, ‘büyük güçler’ tarafından yönetildiğini iddia eden bir Muhafazakâr fanatikti. Öç almak isteyen kalabalık çok geçmeden katili linç etti, cesedini sokaklarda sürükledi. Hatta günün geri kalan kısmında Bogotá’nın merkezi, Liberal isyancıların doğaçlama giriştikleri şiddet cümbüşüne sahne oldu, bunlar hükümet binalarının pek çoğunu (Capitol dahil olmak üzere) yağmaladılar, kiliseleri tahrip ettiler, Muhafazakârların günlük gazetesi *El Siglo*’yu ateşe verdiler, arabaları ve kamyonları devirdiler, içki dükkânlarındaki içkileri sevinçle talan edip paylaştılar. Ordu saatlerce donup kaldı; Liberal *pueblo* (halk) sokaklara sahip olmuştu, hatta

Liberal polis bile onlara katılıyordu. Gece geç saatlerde Bogotá'nın merkezi, bombardıman geçirmiş Londra'yı andırıyordu. Yirmi beş bine yakın ölü vardı. Hem Muhafazakâr hükümet hem de Amerikan Büyükelçisi Komünistleri suçladılar.[19]

Bu yangın ve tahrip karnavalı yurt dışında *El Bogotázo* (Bogotá isyanı) deyimiyle tanınacaktı. Kolombiyalılar ise *el nueve de abril* (dokuz Nisan) derler ona, 22 Haziran 1941 Ruslar için ya da 7 Aralık Kuzey Amerikalılar için neyse bu tarih de Kolombiyalılar için odur. Kolombiya'da sürüp giden çatışmalarda önemli bir değişiklik olacağı anlaşılmıştı, hatta merkezden uzaktaki birkaç kentte *Bogotázo*cular 'devrim cuntacılarını' teşvik edip yönetime kısa süreli el koydurmuşlardı.[20] Ancak ne acı ki, siyasi duygular olabilecek en çirkin şekle büründü. Şiddetli nefret, kısa sürede taşrada partiler arası mücadelenin sıradan bir öğesi oldu. Çok geçmeden cinayetler ve silahlı çatışmalar doruğa ulaştı, kafalar kesildi, insanlar hadım edildi, sorguya çekilip parçalandılar, gebe kadınlar ve aileler doğrandı. *Pájaros* (kuşlar) denilen bazı gerici haydutların –aşırı, patolojik vakalardı– kötü şöhreti aldı yürüdü; örneğin Teófilo Rojas 'Chispas' (Kıvılcımlar), günde ortalama iki kişiyi öldürmesiyle ünlenmişti. [21]

On yıla yakın, hükümet kurumları gaddarlık ve iktidarsızlığın şaşırtıcı bir karışımını sergileyecekti. 1949 kritik bir yıldı; Başkan Ospina, Liberal bölüm yöneticilerini kovmuştu; kongrede, Muhafazakârlar karşı partinin konuşmacılarının seslerini bastırmak için ıslık çalıyorlardı; Eylül'de, meclisteki Muhafazakâr üyeler silahlarını çekip Liberallere ateş ettiler, kürsüdeki konuşmacıyı öldürdüler. Liberaller Başkan Ospina'ya dava açmaktan söz ediyorlardı; başkanın yanıtı kongreyi ve diğer yerel örgütleri feshetmek ve sıkıyönetim ilan etmek oldu. (Otuz yıl boyunca da kaldırılmadı.) O yılın Kasım ayında yapılan başkanlık seçiminde Muhafazakâr aday Laureno Gómez 14'e karşı 1.140.620 oyla seçildi (Liberallerin adayı yoktu).**[22]**

Gómez, Muhafazakârların aşırı sağ kanadının benimsenmiş lideriydi, General Franco'nun İspanyasını kendilerine örnek almışlardı, gerici, nostaljik *Hispanidad* da ideolojileriydi. Dolayısıyla, Gómez 1950'de iktidara gelince Liberallere karşı askeri diktatörlüklerle kıyaslanabilecek bir sindirme savaşı başlattı. (Aynı zamanda yabancı petrol şirketlerine bol keseden imtiyazlar dağıttı, Kore savaşına binlerce birlik gönderdi –böyle

davranan tek Latin Amerikalı devlet başkanıydı.)[23] Başkaldıranlara haydut muamelesi yapıldı, bu politika nefreti daha da körükledi. Muhalefet de – çoğunlukla Liberaller, ancak birkaç tane dağınık komünist odak noktası da vardı– aynı acımasızlıkla karşı koydu, Muhafazakârları öldürdüler, onların köylerini aynı şiddetle yakıp yıktılar. Merkezi hükümeti devirecek güçleri olmamasına rağmen kendi başlarına bir karşı güç oluşturup saldıracak kadar geniş bir tabana yayılmışlardı. Örneğin doğudaki düzlüklerin yüzde 90'ından fazlası asilerin elindeydi, başka bölgelerde de polis ancak gelip geçici güç gösterileri yapabiliyordu. 'Kamu yönetiminin bütün tezahürlerinin yok olduğu' bölgeler vardı, diye kaydetmiştir, *la Violencia*'yı isabetli bir şekilde Kolombiya'da 'devletin kısmi çöküşü' olarak tanımlayan araştırmacı Paul Oquist.[24]

Sönen hayatların ve kaybedilen sevilenlerin korkunç sayısı dışında Kolombiya kırsalındaki en yürek parçalayıcı trajedi, büyük boyuttaki sosyo-ekonomik yer değiştirmeydi. Basitçe söylersek, ideolojik olmayan türde bir 'toprağa el koyma' *la Violencia* sırasında sık başvurulan bir uygulama oldu. Silahı ve gücü olan herkes başkalarının malını çalabiliyor, çalıyordu. Büyük toprak sahiplerinin silahlı çeteleri, onların topraklarını daha da büyütmelerine yardımcı oldular, devletin sözünün hâlâ geçtiği yerlerde polis ve asker sık sık yönetimin ele geçirilmesinde işbirliği yaptılar. Bu şekilde ele geçirilen çiftliklerin sayısını Paul Oquist 393.648 olarak verir.[25] Bu işlem sırasında iki milyon köylü topraklarını ve çeşitli tehlikelerle dolu kırsalı terk etmeye zorlanmış, büyük kentlerin görece huzurlu ama köksüz yoksulluğuna kaçmıştır.[26]

Silahlı çatışmanın yapısı neredeyse bütünüyle halk tabakasına dayanıyordu, kendiliğinden savaşçı ya da lider olan köylülere ya da alt orta sınıfa. İki partinin elitleri, tam tersine, çoğunlukla savaş alanından uzak duruyorlardı. Ama zamanla hem yönetimde olanlar hem de daha geniş çerçevede *pueblo*, dökülen kanı fazla buldular, General Gustavo Rojas'ın 13 Haziran 1953'teki askeri darbesi Komünistler ve Muhafazakârların Gómez hizibi dışında bütün politik kesimler tarafından coşkuyla karşılandı.[27]

General'in dört yıl süren yönetimi aynı şekilde zıt bir tablo sunar. Onun yönetiminde, iki taraf da kaybettiğini hissetmesin diye, her iki partiden pek çok ileri gelen sivile yer vermiştir. General gerilla gruplarıyla görüşmüş, silahını bırakan herkese ateşkes önerisinde bulunmuştur. Hatta zenginlere

daha yüksek vergiler koyarak halkın güvenini de aramış, işçiler için toplumsal projeler başlatmış, Peronist bağlantıları olan yeni bir işçi örgütü kurdurmuş, General Perón'unkini örnek alan bir halk-ordu koalisyonu olan 'Üçüncü Kuvvet' için kampanya yürütmüştür. Aynı zamanda, Rojas'ın başkanlığının ilk zamanlarında, ekonomideki ve kan davasındaki terör yeniden alevlendiğinde çatışmalara dramatik bir ara verilmiş olsa da, Liberal gerillara karşı bir kez daha savaş çağrısı yapacak, protestocu öğrencileri kıyıma uğratacak, yerel haberleri sansürleyecek ve en önemli Liberal gazeteleri kapattıracaktı. [28]

General Rojas'ın 10 Mayıs 1957'de görece kansız bir şekilde devrilmesiyle, sözde Ulusal Cephe'nin dönemi başladı (1958-74), ki bu dönemde iki ana partinin elitleri farklılıklarını bir yana bırakmaya ve Kolombiya'nın birliğini desteklemeye karar verdiler. Pratikte bu bir politik konsorsiyum anlamına geliyordu ki, her dört yılda bir, bir Liberal ve bir Muhafazakâr dönüşümlü olarak başkanlık edecek ve kabinede güç eşit şekilde paylaşılacak, başkanlık koltuğunda hangi partinin temsilcisinin oturduğuna bakılmaksızın bakanlıkların yarısı Liberallerin, yarısı da Muhafazakârların olacaktı. Geriye kalan gruplar *Frente*'nin dışında bırakılmıştı. O arada, 1960'ların başında çatışmalar –büyük kısmı, aileleri savaşta öldürülmüş gençler tarafından– psikopatik eşkıyalık şeklinde sürecek olsa da, *La Violencia*'nın partiler arası yanı tavsayacaktı.[29]

Şimdi durup geriye bakıldığında, *la Violencia* amacına ulaşamamış bir sosyal devrim, yavaş yavaş büyüyen çarpıtılmış bir ayaklanma, karizmatik lideri Gaitán'ı yitirmesiyle birlikte yönsüz kalan ve aynı zamanda geleneksel Liberal Parti çerçevesi dışında ideolojik bir mekân saptayamayan bir hareketin tabanı olarak görülebilir.[30] Sonuçta enerjisi ve bakışı yozlaştı, önce yerel güce sarılma yönündeki acil kaygılara dönüştü, sonra Muhafazakâr komşulardan intikam almaya, sonunda da apolitik haydutluğa. *La Violencia*'nın doğmasına neden olan temel koşulların pek çoğu –yoksulluk, işsizlik, mevcut durumdan duyulan hoşnutsuzluk gibi– bu gün de geçerlidir. 1980'lerle birlikte şiddet yeni bir evreye girdi, yarım düzine gerilla grubunu (hem ulusalcı hem de Marksistler), sağ kanattaki paramiliter ekipleri, olağanüstü zengin *narcotraficantes* ile özel ekiplerini, düzenli olarak varlığını hissettiren, sokaklarda ve kent dışındaki otoyollarda otomatik silahlarını gösteren ulusal orduyu ve polisi içeren karmaşık bir mücadeleye dönüştü. Resmi açıdan liberal bir demokrasi sayılsa da

hükümetin baskısı hızlı ve şiddetli olabilmektedir, 1979'da çoğu sanatçı ve entelektüel olan bin kişiyi tutuklama emri vermesi gibi.

García Márquez'in en önemli romanındaki savaş bölümleri apaçık şekilde on dokuzuncu yüzyılda yer alsa da anlatılan olayları kaçınılmaz olarak daha yakın tarihteki *la Violencia* renklendirmektedir. Muhafazakârların keyfi hareketleri, Liberaller arasındaki zıt gruplara bölünme, parti ilkelerinin sonunda sulandırılması, kafa karışıklığıyla yürütülen, neticesiz bir mücadele görülür. Bu tür olaylar, hayali olarak yeniden yaratılan bugünün gözünden bakarak tarihin edebiyata dökülmesinin klasik bir örneğini oluşturur. García Márquez'in daha kısa yapıtlarının bazılarında *la Violencia*'nın ve Gómez ile Rojas Pinilla'nın diktatörlüklerinin dönemi, aksiyonun kaynağı ve temelidir: örneğin, 'Bu Günlerin Birinde'de asi dişçi ile askeri valinin karşılaşmaları; meçhul ve unutulmuş albayın tek oğlunu öldüren güvenlik güçleri; doktorunun okuduğu ve yorumladığı sansürlenmeyen yabancı haberler; hükümetin yardımıyla başkalarının topraklarına zorla el koyarak varsıllaşan haydut José Montiel; *Kötü Saatte*'de tırmanan karmaşa; *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni*'nde muhteşem bir biçimde taklidi yapılan Ulusal Cephe'nin, hezayen içindeymişçesine tumturaklı konuşmaları. García Márquez'in en hırslı uzun romanlarının ikisinin de Latin Amerika'nın 'model oluşturan' kolektif deneyimleri, politik şiddet (*Yüzyıllık Yalnızlık*) ve askeri diktatörlük (*Başkan Babamızın Sonbaharı*) çevresinde kurulmuş olması rastlantı değildir.

Katolik Kilisesi'nin de Kolombiya'nın tarihinde özel bir yeri vardır. Daha sonra İspanyol İmparatorluğu'na dönüşecek bölgelerin geri kalanında olduğu gibi, yeni toprakların fethedilmesinde, yeni toplumun oluşturulmasında, Kızılderililerin ikna edilip din değiştirmesinde ve –din, vatandaşlık ve 'siyasi' girişimlerin olduğu yerlerde– kiliselerin kurulmasında önemli rolü vardı. İmparatorluğun belirlediği sulh hâkimlerine rahipler eşlik ediyordu: Santa Fe de Bogotá'ya ilk İspanyol yargıçlarla birlikte Fransisken keşişler de gelmişti. Eğitimde başı çektiler: 1563'te Nueva Granada'da ilk dil kürsüsü Dominiken rahipleri tarafından kuruldu, kısa bir süre sonra bir de felsefe kürsüsü kurdular.[31]

Tarihsel açıdan, İbero-Amerikan ölçütlerine göre bile Kolombiya'daki kilise alışılmadık derecede geri ve bilgisizlik taraftarı kalmıştır. 1762'de Colegio del Rosario'da José

Celestino Mutis adında bir bilim adamı dünyanın güneşin çevresinde döndüğünü açıklayan devrim niteliğindeki varsayımı ortaya attığında ateşli bir tartışma çıkmıştı.[32] Bağımsızlıktan beri Kilise, Muhafazakâr müttefikleriyle birlikte ağırlığını korumaya devam etmiştir. 1886 tarihli Kolombiya anayasası şu sözle başlar: ‘Bütün gücün ulu kaynağı olan Tanrı adıyla.’ Daha yakın bir tarihte, *la Violencia* doruktayken, rahipler Liberallere dini tören yapılmasını reddettiler; Liberallere oy vermeye cesaret edenleri aforoz etmekle tehdit eden bir rahip vardı; 1949 yılında Ulusal Piskoposlar Kongresi, ‘resmi nikâh, boşanma ve karma eğitim telkin etmeyi isteyebilecek’ Liberal adaylara oy verilmesini yasakladı.[33]

Liberal aile bağları ve sol düşünceye yatkınlığı dikkate alınırsa, García Márquez’in *Başkan Babamızın Sonbaharı*’ndan önce yazdıklarında papazları sempatik gösteren karakter çizimleri olmaması şaşırtıcı değildir, tek istisna ilk romanlarından *Yaprak Fırtınası*’ndaki yeni gelen, ‘Pup’ diye tanınan cesur din adamıdır. Bunun dışında onun kurmacalarındaki din adamları ya sevimli yaşlı budalalar (**‘**Cumartesi’den Sonra Bir Gün**’**) ya da zayıf, ikiyüzlü ahlakçılardır (**‘**Salı Siestası**’**); ya da çekingen, alttan alan ve hükümet terörü karşısında elinden bir şey gelmeyen, bölgelerindeki siyasi kan davalarında dökülen kan yerine kilise cemaatinin izlediği filmlerin ahlaki niteliğiyle uğraşan tiplerdir (*Kötü Saatte*). Bazen de örümcek kafalı, tahripkâr, aşırı despotlardır, Piskopos Toribio ve Başrahibe Josefa’nın olduğu gibi (*Aşk ve Öbür Cinler*). García Márquez’in din adamları arasında en kötüleri, düşman ajanlarıdır, *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki Peder Nacanor Reyna gibi; Peder, saldıran Muhafazakârlara manevi açıdan göğsünü siper etmektedir, havada asılı tutma mucizelerini bir kilise binasına para toplamak amacıyla gerçekleştirmektedir (Macondoluların o güne kadar gerekli görmedikleri bir binadır bu).

1960’ların Kolombiya’sında, kiliseyle ilgili bazı değişiklikler García Márquez’in dindarlığı işleyişini de etkiledi. Efsanevi ‘gerilla rahip’ Camilo Torres (geleceğin yazarının sınıf arkadaşıydı) gerçek bir Hıristiyanın militan bir devrimci olduğu görüşünü benimseyince ilkesi doğrultusunda davranarak asilerin örgütlerinden birine katılmış, ama çok geçmeden 1966 yılında Kolombiya ordusuyla girişilen bir savaşta hayatını kaybetmiştir. 1968’de, Kolombiya’nın Medellín kentinde, 2. Latin Amerikan Piskoposlar

Kongresi’nde üst düzeydeki kilise yetkilileri epeyce propagandası yapılan ‘yoksullar için öncelikli seçenek’ adlı bildirilerini açıklamışlardır. Bu çok önemli bildiri, geriye bakıldığında, daha sonra ‘Kurtuluş Teolojisi’ diye adlandırılacak kavramın doğuşu olarak değerlendirilir; Katolik Kilisesi’nin bazı kısımları içindeki bu hareketin taraftarları, kendisini yoksulların haklı mücadelesine adayan ve değişik ölçülerde, Marx’ın toplumsal çözümlemelerini benimseyen din adamları istiyorlardı.

Yeni ortaya çıkan bu akımların peşinden García Márquez’in de kilisenin daha da karmaşık bir resmini çizmesi rastlantı değildir. ‘Kocaman Kanatları Olan Çok Yaşlı Bir Adam’da hâlâ rahiplerin dar kafalılığı ve Vatikan’ın kılı kırk yarmasıyla dalga geçse de ‘İyi Kalpli Eréndira’nın mazlum kahramanı bir manastırda kısa süren bir teselli ve sığınak bulur, orada şu dokunaklı, acı sözü söyler: ‘Mutluyum.’ (Aslında ilk kez böyle bir duygusunu açıklar.) Aynı şekilde, *Başkan Babamızın Sonbaharı*’nın dördüncü bölümünde Etyopyalı Monsenyör Aldous var, ‘tam bir aygır rahip’, halktan biri gibi konuşur, sahilde top oynar, yerel müzikten hoşlanır, *vallenato* şarkıcılarıyla birlikte sarhoş olur, içlerinden ukala biri Tanrı’ya hakaret etmeye kalkışırsa onunla yumruklaşacak kadar da yüreklidir. Ayrıca, –García Márquez’in Karayip’teki alçakça entrikayı anlattığı panoramik romanının belki de tek olumlu karakteri olan– yürekli ve ahlaklı Monsenyör Aldous, diktatörün, annesi Bendición Alvarado’nun azizelik mertebesine yükseltilmesine ilişkin manyakça çabası karşısında başarıyla direniyor. Erken dönem romanlarının tersine García Márquez bu yapıtlarında Katolik Kilisesi’nin Amerika’nın İspanyolca konuşan ülkelerinde oynadığı daha olumlu rolden söz edebiliyor; haksızlığa uğrayanlara zaman zaman sığınak ve barınak sağladığını ya da ne zaman kolay hedeflere karşı kitlesel desteğe ihtiyaç duysalar din adamlarına yönelik linç kampanyası başlatan pek çok kurnaz demagoga karşı direnişin merkezi olduğunu yazabiliyor.

García Márquez’in yapıtlarında ABD’nin gücüyle ve emperyalizmle ilgili çeşitli önemli olaylar yer alır: *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki komik ve ürpertici muz şirketi olayları, ‘Kayıp Zaman Denizi’ndeki çıkarcı, saf idealist Bay Herbert, ‘İyi Yürekli Blacamán’daki Amerikan Deniz Kuvvetleri’nin işgali ve *Başkan Babamızın Sonbaharı*’nda çok sayıdaki saldırgan Amerikan elçileri, romanın fantastik doruğu, Yankee mühendislerin Karayip Denizi’ni maharetle yok etmesi gibi.

Burada hem tarihi hem de edebi hayalgücü devrededir. Ulusal toprakları hiçbir zaman Amerikan birlikleri tarafından işgal edilmiş olmasa da, Kolombiya geçen yüzyılda Amerikan gücünün ağır elini iki kez hissetmiştir. Şimdi Panama Cumhuriyeti olan yer daha önce Kolombiya'nın en kuzeydeki eyaletiydi. Yirminci yüzyılın başında kanal hakkındaki görüşmeler Kolombiya Senatosu'nda ateşli tartışmalara yol açtı, kanal boyunca on millik bir şeridin Amerika tarafına geçirilip devredilmesi için Amerika'nın yaptığı talebe itiraz edildi. Sonunda Theodore Roosevelt'in temsil ettiği Amerikan hükümeti Panama'da, Amerika'nın taleplerine tamamıyla uyumlu bir ayrılıkçı siyasi hareketi körükledi. Arkasından Amerikan savaş gemileri bölgede gövde gösterisi yaptılar, Bogotá'dan gönderilmesi olası herhangi bir ordu birliğinin girmesini engellediler (ki sonunda Bogotá direnmedi). Meksika ve Kolombiya, toprakları Amerika tarafından önemli ölçüde küçültülen iki Latin Amerika ülkesi olma kaderini paylaşmaktadır. Amerikan *know-how*'ının mucizesi ve ABD imparatorluğunun ürünü olan Panama Kanalı, belki de García Márquez'in eserinde, Amerikan *know-how*'ı hakkındaki o olağanüstü bölümü esas esinlendirendir: satın alma, paylaştırma ve koca bir denizi taşıyıp götürme.

ABD güçlerinin Kolombiya'ya yaptıkları öteki büyük boyutlu, doğrudan ziyaret kuzey kıyılarına oldu, ünlü Birleşik Muz Şirketi'nin muz çiftlikleri 1900'dan başlayarak büyüyecek ve genişleyerek devlet içinde devlet haline gelecekti. En iyi topraklara sahip olmanın yanı sıra, merkezi Boston'da olan bu şirket kendi demiryollarını, sulama kanallarını ve telgraf sistemlerini de kurdu. Şirketin katı çalışma politikası sonunda 1928 yılında otuz iki bin tarım işçisinin genel greve gitmesine neden oldu, peşinden Kolombiya ordusu (kanıtlar, Birleşik Muz'dan para aldığını işaret etmektedir) bölgeyi büyük ölçüde istila etti ve olayları kanlı bir şekilde bastırdı.[34]

Misillemede ölenlerin tahmini sayısı birkaç yüzle birkaç bin arasında değişiyor, ama ne olursa olsun bütün olay hem kıyı bölgesinde hem de merkezi hükümette büyük bir krize neden oldu. Bütün bunların *Yüzyıllık Yalnızlık***'**taki tırmanan olaylar olduğunu hemen tanıyoruz elbette, bunu 6. bölümde ayrıntılarıyla işleyeceğiz.

Latin Amerika edebiyatı dünyanın dikkatini ancak 1950'lerde çekmeye başlamış olsa da, kıtada daha eski tarihlerde değerli yazarlar, özellikle şairler faaliyet gösteriyordu. Yüzyıl başı *modernista*ları –Parnasyanizim[a5]

Sembolizm ve Sanat Sanat İçindir'in Latin Amerika'daki karşılığı– reformlarını cumhuriyetlerde ve eski İspanya'da yayacaklar, 1700'den beri sahte bir gösteriş ve şişirilmiş hitabet sanatıyla durgunlaşmış İspanyol şiirini baştan sona tazeleyecek ve değiştireceklerdi. Ayrıca, Meksika ve Arjantin gibi nüfusu kalabalık bütün ülkelerde toplumsal çatışmayı yazan romancıların ve doğaüstü fantezileri işleyen öykücülerin bir listesi, düzensiz olsa da mevcuttu. Bu yazarların hırslı, ustalıklı anlatıları Rulfo ve Borges gibi geleceğin ustalarına temel oluşturdu. Başkalarından bağımsız, kendi başına var olan dahiler de vardı, Brezilyalı komik romancı Machado de Assis (1839-1903), ya da benzersiz Perulu şair César Vallejo (1892-1938) gibi, ki bu sonuncusunun adı yeni yeni duyulmaya başlamıştır. Ancak hikâyelemede kıtanın mayasını özümsemesi ve roman üretiminde tam anlamıyla dünya tarihine geçecek bir seviyeye erişilmesi için Latin Amerika'nın yirminci yüzyılın ikinci yarısında yaşayacağı büyük anı beklemesi gerekecekti.

Bu kaba ve farklı panoramada García Márquez öncesi Kolombiya, edebiyat alanındaki marjinalitesiyle tanınıyordu. Kalıcı denebilecek bir avuç dolusu nesir ve şiir vardı ancak, dört yüz yıllık sömürge dönemi ve cumhuriyet boyunca yer yer deha pırıltıları görülmüştü, ama nitelikli bir yaratıcılık geleneği yerleşmemişti. Bogotálı elit zümrenin, başkentlerinin Güney Amerika'nın Atinası olduğunu söyleyip çığırtkanlık yaptıkları ve kentlerinde konuşulan İspanyolcanın İspanya dışında öğretilen en iyi İspanyolca olmasıyla gururlandıkları bir ulusta kaçınılmaz olarak dile karşı ciddi, korumacı bir tutum ve düzgün ve doğru yazıma karşı aşırı bir saygı hüküm sürüyordu. Kolombiya'daki resmi konuşmalar, retorik resmiyette ve tumturaklılıkta, üslup saflığında ve konuşma diline ait öğelerden titizlikle kaçınılmasında örnek aldığı Kastilya'yı hâlâ aşar.

Kolombiya, akademisyenleri ve filologlarıyla ünlüydü, en bilineni de dilbilgisi ve sözlükler üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan ve adı Bogotá'nın saygın bilim merkezi Instituto Caro y Cuervo'ya verilen Rufino José Cuervo (1844-1911) idi. Ayrıca, 1871 yılında kurulan Academia Colombiana de la Lengua da türünün ilk örneğiydi, günümüzde de hâlâ yarı küredeki en saygın kuruluştur. Bogotá'nın merkezindeki, iyi seçilmiş kitaplık olanakları, muhteşem sanat eserleri, yarım daire şeklindeki etkileyici toplantı salonu ve deri kaplamalı koltuklarla bezeli görkemli neo-klasik binasından yaydığı etki, Madrid'teki kendi ayarındaki kraliyet

kuruluşundan hemen sonra gelir, Kolombiyalı okur-yazarların hangi kelimeleri, cümleleri ve yapıları kabul edebileceğini kararlaştırır. Kolombiya'nın bazı devlet başkanlarının (çokça geleneksel olsalar da) kitabı yayımlanmış bir şair ve/veya akademiye başkanlık etmiş kişiler oldukları belirtmeye değer.[35]

'Gabo öncesi'nde Kolombiya edebiyatının ülke dışındaki bütün şöhreti öncelikle üç ayrı metinden kaynaklanmıştır: bir ana-*modernista* şiir, bir düzyazı romans ve bir de natüralist roman.

Son derece yetenekli ama kötü yazgılı bir şair olan José Asunción Silva (1865-96) ne yazık ki şiirlerinin müsveddelerinin büyük kısmını Atlas Okyanusu'ndaki bir deniz kazasında yitirmişti; sonunda otuz bir yaşındayken intihar etti. Silva üçüncü 'Nocturno'su ile bütün Hispanik dünyada hâlâ hatırlanmaktadır; ölümle ansızın biten ve daha sonra ay ışığının aydınlattığı bir gecede karanlık gölgelerin canlandırdığı gençlik aşkını çağrıştıran nefis, hülyalı, nostaljik elli üç dizelik bir şiirdir bu. Hece sayısı dörtle yirmi iki arasında değişen dizeleriyle, deneysel şiir yazma kuralının gövde gösterisidir; zarif cinasları ve özenli iki bölümlü yapısı, lirik sanatın teknik açıdan muhteşem, olağanüstü bir biçimde esinli, az rastlanan örneklerinden birini oluşturur. Sözcüklerindeki müzik ve çınlamalı yükselişleri 'Nocturno'yu genç Hispaniklerin şiir okumalarının gözdesi yapar, İspanyolcanın pek çok yazarı şiirin yankılı nakaratlarını bolca kopya edip alıntılamıştır, tıpkı İngiliz yazarlarının atıfta bulunmadan Tennyson'un ya da T.S.Eliot'un ünlü dizelerini alıntılamaları gibi.

On dokuzuncu yüzyıl sonunda bütün Latin Amerika'da belki de en tanınmış yazar Kolombiyalı Jorge Isaacs (1837-95) idi, yazdığı tek roman, yüksek tabakadan hassas bir genç olan Efraim ile yetim kalınca Efraim'in geniş ailesinin Cali yakınındaki evine gelen ve sonunda, daha yirmisine varmadan, bilinmeyen bir hastalıktan ölen –sara olabilir– kuzeni, olağanüstü güzel ama temiz yürekli, soylu Maria arasındaki saf, bencillikten uzak, ateşli aşkı anlatan *María* (1867) olmuştur. Bu talihsiz aşk hikâyesi ağır ağır Pasifik yakınındaki Cauca Vadisinde gelişir ve kırsal dekoru – balıkçılları, kartalları ve tropik güneş altındaki köyleriyle– Isaacs (ya da Efraín, anlatıcı) olağanüstü bir sıcaklık, beceri ve doğrulukla canlandırır.[36]

Isaacs, *María* romanının pek çok takipçisi olduğunu görecektir, oysa romanın dünyanın yarısını etkileyen başarısından kendisinin pek kazancı olmayacaktır. Sadece Meksika'da kitabın on dört baskısı yapıldı ve bir süre Hispanik ülkelerde doğan çocuklara Efraín ya da María adı verildi, tıpkı Erich Segal'in *Love Story*'sinden sonra Amerika'da doğan kız bebeklere 'Jennifer' adının verilmesi gibi. *María*'nın satışları günümüzde bile yüksek rakamlardadır, oysa gençlik yıllarında onu ağlayarak okuyan ve şimdi eskiye, yeniyetmelikte döktükleri yaşlara utanarak bakan Amerikalı yetişkinler romanı küçümserler. Ama üslubu ve sanatı, Bernardin de St.Pierre'in *Paul et Virginie*'siyle ve Chateaubriand'ın *Atala*'sıyla kıyaslanan –ki her ikisini de kendine örnek almıştır– roman, herkesin düşündüğünden çok daha iyidir.[37] Güncelliğini hâlâ koruyan samimi diyalogları, derinlikli ve ustaca sunulan doğa sevgisi, hikâyenin omurgasını incelikle yineleyen, ona eklenen iki esir hikâyesiyle *María* özenli ve akıllı bir roman sayılmayı hak ediyor, ki zaten öyle. Bugün Isaacs'ın evi ve çevresi sevimli bir müze ve park olarak hizmet veriyor. Yeri de Cali'ye arabayla bir saatlik uzaklıkta.

Karıncalar, bitkiler ve rüzgâr Buendíaların sonuncusunu yuttuğunda, García Márquez pekâlâ da kasıtlı olarak şair ve eylemci José Eustasio Rivera'nın (1889-1928) tek romanı olan *La vorágine*'in (*Girdap*) sonuna öykünmüş olabilir. 'Cangıl onları yuttu!' özlü sözüyle biten bu kitap, başkahraman Arturo Cova'nın ve yüksek tabakadan metresi Alicia'nın serüvenlerini anlatır; ikisi Bogotá'dan kaçıp Kolombiya'nın doğusundaki düzlüklere, sonra da yağmur ormanlarına gitmeyi planlarlar, oradaki sınır bölgesinde her türlü şiddete maruz kalacaklar ve ekonomik entrikalarla karşılaşacaklardır. Ayrıca, *Girdap*, o günlerde büyük kauçuk çiftliklerinde köle-işçilerin çalışma koşullarının ve yazarın da hükümet görevlisi olarak bizzat tanık olduğu vahşetin bir tablosudur. Rivera'nın anlatımı büyük bir coşku ve canlılık gösterir, pek çok ve yoğun betimlemeler ve hızlı bir aksiyon içerir. Yazar, geniş sözcük dağarcığını kelimenin tam anlamıyla sivrisineklerin, timsahların, heyecan verici yılanbalıklarının, piranhaların ve nehirlerdeki akımlar ve girdaplar gibi standart, cansız tehlikelerin egemen olduğu bir dünyayı betimlemek için kullanır. Karakterleri tam anlamıyla çeşitli ırklardan oluşan Girdap, sınır boyundaki beyazları, siyahları, Kızılderilileri, melezleri ve geleneklerini de anlatıma katıyor. Hatta etkileyici bir Türk-Arap kadını olan maceraperest Zorayda Ayram'ın

kişiliğinde, *İyi Kalpli Eréndira*'nın unutulmaz ve acımasız büyükannesinin de hararetli bir öncülünü yaratmıştır.

Bununla birlikte bugün *Girdap* bizim gözümüze bir kutsal emanet gibi, Güney Amerika'daki şiddeti ve doğayı anlatan eksiksiz bir kitap yaratmaya çabalayan bir adamın çalışması gibi görünür. Yüzeydeki gerçekçiliğine karşın roman ahır yangınlarıyla, sığır hırsızlıklarıyla ve kahramanın *her zaman* galip geldiği yumruklaşmalarla öylesine tıka basa doldurulmuştur ki sonunda ikna edici olmaktan uzaklaşmıştır. Bir anlatım yöntemi ya da biçimi sağlanmaksızın onlarca karakter girip çıkar, insana soluk aldırmayan, heyecanlı metin de sakinlikten yoksundur. Rivera'dan önce sayısız Latin Amerikalı yazar, Zola usulü natüralizme başvurarak kendi bunaltıcı gerçekliklerini yazıya dökmeye çalışmışlardı. García Márquez'in bir keresinde bir denemesinde dediği gibi, '*Girdap* denen şu şey', geriye dönüp bakıldığında geniş anlamda sonuca ulaşamamış bir akımın en hırslı ve böylece en soylu biçimde başarısızlığa uğramış örneği olarak öne çıkar.

Dikkate değer diğer iki Kolombiyalı aydın Tomás Carrasquilla ve Germán Arciniegas'tır. Antioquia bölgesinde geçen birkaç romanın yazarı olarak hatırlanan Carrasquilla (1858-1940), toplumsal ayrıntıları seçen keskin gözleri ve gündelik konuşmaları kaçırmadan izleyen kulağıyla kusursuz bir bölgesel yazardı, yaşadığı gelenekselci ortamın dokusunu yakalayabilmiş ve onu çeşitli, renkli erkek ve özellikle kadın tiplemeleriyle doldurabilmiş, onların ve halk geleneklerinin unutulmaz portrelerini çizmiş, bütün bunları kendine özgü bir incelik, zarafet ve tatlı bir ironiyle gerçekleştirmişti. Gerçek bir edebiyat ustası ve asla aşırılığa ödün vermeyen zengin bir sözlü üslubun yaratıcısı olan Carrasquilla evrensel olmaya gerek görmeden gücünü yerelden alan değerli yazar türünün düzgün bir temsilcisidir. Artık kaybolmuş bir on dokuzuncu yüzyıl damarında, deneme ve yazılı halk tarihi alanını ise Arciniegas (1900-1999) temsil eder; otuzlu ve kırklı yaşlarında, maharetle, neredeyse romana yaklaşan bir anlatım biçimiyle Fetih'i* ve Latin Amerika'ya özgü diğer önemli konuları anlatan kitaplar yayımlamıştır. Yapıtlarından bazıları İngilizce'ye çevrilmiştir, okurları çoğaldıkça Arciniegas'ın gitgide yabancı ülkelerdeki okurlarını dikkate alarak yazdığı bellidir; bu nedenle üslubunu bozmuştur, ki Latin Amerikalıların bu talihsiz yönelişinin en son entelektüel örneklerinden biri, Meksikalı şair Octavio Paz'dır.

Yukarıdakiler Kolombiya’nın resmen ‘yüceltilmiş’ yazarlarıdır, García Márquez’in en bilinen romanının yayımlanmasından önce tekrar tekrar okunmaya, basılmaya ve derinden incelenmeye değer bulunurlardı. Daha eski tarihlerde yaşamış, kendi ülkelerinde kitapları hâlâ basılsa da ve oralarda yeterince tanınsalar da hakları olan dikkati Kolombiya dışında henüz çekememiş iki yazardan daha söz edeceğiz.

Bir *conquistador*’un oğlu olan Juan Rodríguez Freile (1566-1640) yaşamının büyük bölümünü Bogotá’da geçirmiştir, yetmiş yaşındayken, *Conquista y redescubrimiento del nuevo reino de Granada…* adlı sınıflandırılması olanaksız opus’unu tamamlamıştır. (Metnin başlığının tamamı bir sayfa tutmaktadır.)[38] Müsvedde o tarihten sonra iki yüzyıl beklemiş, ancak 1884 yılında, başlığı *El carnero de Bogotá* şeklinde kısaltılarak basılmıştır. Bugün Hispanik okurlar ondan sadece *El carnero* diye söz ederler –koyun ya da koyun derisi anlamına gelen bu adın neden benimsendiği bilinmiyor.

Görünürde bir tarih kaydı olan yapıtında sağlam yapılı, keyifli Rodríguez Freile bu formatı Boccaccio tarzı cinsel entrikalar, etkileyici Kızılderili adetlerinin neredeyse etnografik sunumları ve örneğin altın timsahlar hakkında, ya da bir kaptaki suya bakıp sahibesinin (Latin Amerika’nın uzak bir köşesinde) kadın peşinde koşan kocasını gören Afro-Hispanik bir büyücü kadın hakkında fantastik anekdotlar dahil olmak üzere her türlü hayal ürünü olayla konu dışına çıkmak için sıçrama tahtası olarak kullanmıştır. Rodríguez Freile ara sıra cılız tarihsel anlatısına döner ama ipin ucunu bir kez daha kaçırır ve metnin tamamı uzun ve ağdalı bir kandırmacaya dönüşür. Spontane ve kaba olan, nesri ciladan yoksun bulunan *El carnero*, bazen sürekli kafalara vurulan, kaba şakalar yapılan günümüzün çizgi filmlerini getirir akla. Laurence Sterne’in[a6] yaptığı gibi ironik bir biçimde konu dışına epeyce kaçılmıştır (‘Okurun biraz sabırlı olmasını rica ederim…’ gibi deyişlerle), hatta tam bir anekdot anlatırken Shandy’de olduğu gibi iki satır süren üç noktalarla (… … …) bir kesinti de girer araya, burada yazar özgün metinden bir sayfanın eksik olduğunu bu tarzda anlatır.[39]

Rodríguez Freile, *El carnero*’da kentteki gündelik yaşamın sade ayrıntılarını romancı sezisiyle gösterir. Çağında geçerli olan ahlakçılığa sık sık başvursa da en adil düşünceler genellikle şaka yollu gösterilir, yine de

güç peşinde koşanlara ara sıra sertçe saldırması akla kişisel inancını getirmektedir. García Márquez'de olduğu gibi on yedinci yüzyılın bu akıllı tarihçisini de erotik tutkunun mantık dışı gücü ve baskıları ile bu tutkunun insanların hayatları üzerindeki mutlak etkisi büyülemiştir. Siyasi bağlamda, García Márquez'in *Kötü Saatte* adlı kitabındaki entrikanın kaynağı, doruk noktasını oluşturan sahne dahil, kelimesi kelimesine *El Carnero*'dan alınmış gibidir: Rodríguez Freile, 1578 yılının bir sabahında Bogotá'da gizemli bir şekilde birden ortaya çıkan ve hakaret içeren kâğıtların öyküsünü anlatır. Çılgıncasına bir insan avı başlar, elyazısı benzerliğine dayanılarak genç bir adam suçlanır ve işkence görür, sonunda kendisini suçsuz bulan bir yargıcın emriyle serbest bırakılır. (García Márquez'in bu erken romanı bu kadar mutlu sonlanmaz.) İmparatorluk İspanyası'nın Amerikası olan ve kurmaca sanatının ürünlerinin içeri girmesi kesinlikle yasaklanan bu anlatı çölünde, Rodríguez Freile bireysel ve gerçekten özgün bir ses olarak öne çıkmaktadır. García Márquez lisedeyken *El carnero*'yu okumuştur, bu bir rastlantı değildir, mizahi sömürge tarihçisi ile çağdaş gazeteci arasında, mizahçı ve romancı arasında, görünüşte ve özde belirgin benzeşimler vardır.

Böylesi hüküm vermelerin tehlikeli sayılabileceğinin bilincinde olarak, 'Gabo öncesi' Kolombiya'sında tek iyi romanın *Cuatro años a bordo de mí mismo; Diario de los cinco sentidos* (Kendimle Dört Yıl Gemide: Beş Duyunun Güncesi) olduğunu söylemeyi göze alıyorum. Kitap, daha sonra ülkesinin en seçkin gazetecilerinden ve yayın yönetmenlerinden biri olan Eduardo Zalamea Borda tarafından yirmi beş gibi genç bir yaşta yazılmıştır. Bugün bir tür yeraltı klasiği sayılan *Cuatro años,* Bogotá'dan yola çıkan ve o sırada sadece on yedi yaşında olan adsız bir kahraman tarafından anlatılan, benzersiz bir esinle yazılmış, okuru elinde olmadan güldüren komik bir gezi, gerilim, romantik serüven ve kişisel keşif hikâyesidir. Ergenliğe özgü heyecanla denizdeki yolculuğunu ve sonra uzayıp giden gezintilerini anlatır, Guajira Çölü'nü, orada rastladığı insanları, hintincirlerini, devasa tuz yığınlarını, ışık ve renk oyunlarını ve ufukla birleşen masmavi göğü. Romanın başlarında Cartagena'nın harika bir betimlemesi yer alır, romanda güzel sözcüklerle ve duygusallığa kapılmadan övdüğü Kızılderililerin yaşam biçimleri hakkında hararetli bölümler de var. Bu gezgin gencin gördükleri arasında Afro-Hispanikler de önemli yer kaplıyor, Zalamea onların tipik konuşma ritimlerini ve

fonetiklerini en ufak bir küçümsemeye kapılmadan, ya da yerel renge kaçmadan aktarmış.

Bununla birlikte *Cuatro años*'un büyük bölümü, genç kahramanın önüne çıkan işi yaptığı ve böylece sınır bölgelerinde ufak tefek işlerle geçindiğinin anlatıldığı sözde pitoresk anılardan oluşuyor; Zalamea Borda oralardaki gruplar arasındaki uyumları, seks rekabetlerini ve hizip 'siyasetlerini' ustalıkla yakalayıp resmetmiş. Ayrıca, utanmazca kız peşinde koşan anlatıcı, sık sık kadınlardan heyecanla söz eder, içini böylece dökerken üç tane ünlem kullanmaktan da geri durmaz ("!!! Ah… !!!"). Yine de, bu tatlı hayalci gencin içini sınırsızca dökmesinin dışında kitap denetimli, abartıdan uzak, yüksek nitelikli, hem anlatıcıya hem de anlatılana son derece uyan ölçülü nesriyle dikkat çekiyor.

Cuatro años a bordo de mí mismo, bir bakıma Mark Twain'in bu tür işlerde çalışmasını anlattığı, *Roughing It* başlığını taşıyan kendi anılarına benziyor ve belki de düşünce bağlamında Kuzey Amerika klasiklerine oranla daha coşkulu. Alejo Carpentier'in *Kayıp Adımlar*'ının öncülü, ama Kübalı yazarın kitabı kadar harika ve ciddi değil. Ta 1950 Nisanı'nda yirmi iki yaşındaki ihtiyatlı García Márquez, *Cuatro años*'u iyi bir kurmaca ürünü ve başka dillere çevrilmeye değer az sayıdaki Kolombiya roman*ın*dan biri diye nitelemiş ve yazdığı anılarında ondan "Kuşağımız için beklenmedik ufuklar açan bir roman" olarak söz etmişti. Bugün hâlâ güncelliğini koruyan, büyük bir keyifle okunan *Cuatro años,* dikkate değer bir kitap, edebiyat tarihine damgasını vuran ve saygın metinlerin 'kutsal listesinin' dışında kalan parlak bir esinlenmeyi gösteren kitaplardan biri.

Bütün bu söylenenlerden sonra kabul etmek gerekir ki 1960 öncesi Kolombiya edebiyatının genel tablosu oldukça kasvetli ve perişan görünümlüydü. Hâlâ bir seyahat yazarı olma yolunda kendini geliştiren García Márquez'in o yılın Nisanı'nda bizzat fark edeceği gibi, Kolombiya'nın özgürlüğünü yaşadığı bir buçuk yüzyılda roman alanında tek kitaplı yazarların elinden çıkan birkaç örnekten fazla bir şey yoktu denebilir. Ticari açıdan başarılı yirmi yedi kitap yayımlayan J.M. Vargas Vila'ya (1860-1933) atıfta bulunan García Márquez, 'Kolombiya'da sadece kötü romancılar birden fazla roman yazmışlardır' demiştir. García Márquez bu sert sözleri söylediği sırada, *La Violencia*'nın uyandırdığı aciliyet duygusu, Kolombiya'nın kuzey sahilindeki entelektüel hareketlilik,

Küba'da başlatılan süreç ve Faulkner'ın Mississippi'deki başarısının esinlendirici örneği karşısında ortak duygu, Kolombiya'nın edebiyat ortamını geliştirmek üzere ciddi çabalar harcanması gerektiği oldu. Özellikle García Márquez'in yaşadığı yörede Karayip Kolombiyası'nın doğru romanının yazılmayı beklediği hakkında dile getirilmemiş bir sezgi vardı.

Tamamıyla rastlantısal olarak 1962 yılında, Karayip'lerin bir sahil kasabasında yaşayan eski, geniş ailelerin son evrelerini kaydeden birkaç roman çıktı. Héctor Rojas Herazo'nun yazdığı *Respirando el verano* (Yazın Soluğu), doksan küsur yaşındaki reisi Celia'nın ölümünün ardından böyle bir ailenin manevi ve fiziksel hızlı çöküşünü anlatır. Kitapta Faulkner'ın yaptığı gibi zaman içinde gidilip gelinmektedir, sona doğru da hikâyeyi kendi bakış açısından anlatan Celia'nın güzel bir iç monoloğu yer alır. Ayrıca birkaç keskin karakter çizimi ve sahildeki gündüz sıcağının parlak çağrışımları da vardır, ancak sonunda *Respirando el verano* tamamlanmamış duygusu uyandırır ve olası bir sanat eseri seviyesinde kalır.

Aynı şeyler Álvaro Cepeda Samudio'nun yazdığı *La casa grande* (Büyük Ev) için de söylenebilir, Samudio, García Márquez'in yakın dostu ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın 18. bölümünde görünen 'Álvaro' karakterinin de esinlendiricisidir. Büyük ev adıyla anılan ev ve içinde yaşayan nefret yüklü, zina ritüelinden nasibini almış aile son günlerine yaklaşmaktadır; 1928'deki muz grevi ile kıyım, ki bunlar Cepeda'nın romanının ana olayları arasındadır, sınıflar içindeki çatlakları daha da büyütür. Faulkner'ın eli bir kez daha ortaya çıkmıştır, kâh baştan sona anıları anlatan uzun cümlelerden oluşan bölümlerde kâh masum genç askerlerin süslü püslü giyinmiş sokak fahişeleriyle karşılaştıkları ama bunu hiç fark etmedikleri bir olayda; bu durum, Faulkner'ın

Tapınak'ında iki dürüst taşralının New Orleans'taki bir genelevde yaşadıkları gülünç sahnenin apaçık taklididir.

Kıyı şeridindeki yazarların bu ve başka romanları, kısıtlı olmalarına rağmen Kolombiya'nın kurmaca yapıtlarının ciddiliğini ve ustalığını (García Márquez'in hoşlandığı şekilde söyleyelim: 'marangozluğunu') önemli ölçüde geliştiren öğelerdir. Üç yıl sonra, Mexico City'de García Márquez esinlenecek, odasına kapanacak ve sabahtan akşama kadar bir müsvedde üzerinde çalışacaktı, Rojas Herazo ve Cepeda'nın ele aldıkları konuları işlese de bu çalışma Kolombiya'nın, hatta Latin Amerika'nın büyük romanı olacaktı.

Kolombiya'nın edebi standartlarını yükseltecek yapıtlar hazırlamak bir hedefti, García Márquez de bu hedefe bilinçli bir şekilde yönelmişti. Otuz iki yaşının ortalarındayken, ilk romanlarından *Yaprak Fırtınası*'nı da yayımlatmışken, bu genç romancı *la Violencia* ve Kolombiya edebiyatı hakkında hüküm verecek ve (hiçbir kibire kapılmadan, küstahlık etmeden) onları ne yazık ki eksik bulacaktı. 1959 yılında yayımlandığında tartışma başlatan, polemik doğuran, 'La Violencia Romanı Üzerine İki-Üç Şey' başlıklı yazısında García Márquez, bu tür onlarca romanın okuru, 'hepsinin kötü olduğunda görüş birliğinde gibiler' demişti. Kolombiya'nın kendine özgü eksiklikleri yüzünden her romancının 'sıfırdan başlamak zorunda olduğunu, edebi geleneğin de yirmi dört saatte elde edilemeyeceğini söylüyordu. García Márquez'in gözüyle, ilk hata, *la Violencia*'nın ve işlenen suçların yarattığı genel terör atmosferini yakalamak yerine bütün fiziksel kırımı –kafa uçurmaları, hadım etmeleri ve tecavüzleri– betimlemeye çalışmaktı. García Márquez'in karşı-modeli Camus'nün *Veba*'sıydı; Camus, terörü yaşayanların ölüler değil geride kalanlar olduğunun farkındaydı –hem yalnızca izlenenler değil izleyenler de; korku içinde yaşayan, dar gelirli Kolombiyalı polis de yaşıyordu bunu. 'İnsanla ilgili hiçbir dram tek taraflı olamaz.' Daha sonra, en önemli yapıtlarında, kendisi ne tür sempati beslemiş olursa olsun, García Márquez hem Liberallere hem Muhafazakârlara, hem kurbanlara hem cellâtlara, hem ezilenlere hem ezenlere sanatsal açıdan adil davranacaktı.

1960 Nisanı'nda García Márquez 'Kolombiya Edebiyatı: Ulusumuza Yapılan Bir Sahtekârlık' gibi kışkırtıcı bir başlık verdiği yazısıyla bir

polemik başlattı. Yazı, Haziran 1959'da yapılan ilk Kolombiya Kitap Festivali dolayısıyla hazırlanmıştı. Festival boyunca bir haftada hemen satılan üç yüz bin kitap, Kolombiya'da sayıca az olmayan bir okur kitlesinin bulunduğunu doğruluyordu. Eksik olansa, diyordu García Márquez, nitelikli Kolombiyalı yazarların kapsamlı bir listesi. Alışılmadık biçimde sesini yükselten García Márquez halinden hoşnut kültürlü elitlere Kolombiya'da –ne yaşayan ne de ölmüş– yaratıcı ve dünya çapında yazar bulunmadığını duyuruyordu. Sürekli hüküm sürmekte olan perişan ve vasat panoramaya dikkat çekerek El Tiempo'nun sponsorluğunu yaptığı bir öykü yarışmasını örnek veriyor, üç yüz katılımcıdan sadece ödül kazanan üç kişinin biraz yetenek ya da beceri gösterebildiğini belirtiyordu. García Márquez karmaşık ama sarih teşhisinde, Kolombiyalı yazarlar ın ulusalın ne olduğunu gerçekten hissedemediklerine esef ediyordu (bu onun, ulusun tarihine ve kıyılarındaki folklora dalarak yaptığı kişisel araştırmalarla gidermeye çalıştığı bir eksiklik). Ve gerçek zanaatkârlığın bulunmamasına bir kez daha üzülüyor, bu eksikliğin 'fiziksel ve ruhsal sorunlar' yaratabileceğine, ayrıca hem 'cesaret' hem de –onun sözleriyle– belli bir kas gücü isteyeceğine dikkat çekiyordu. Bunlar ve başka ön koşullar olmadan Kolombiya edebiyatı –García Márquez'in acımasız son cümlesiyle– 'ulusumuz için bir kandırmaca' olarak kalacaktı.

Polemik yaratan bu denemeler García Márquez'in o sırada görevi olarak neyi gördüğünü, Kolombiya edebiyatı için bir şey yapmaya, sanatsal üretimin ve zanaatın seviyesini yükseltmeye, yerel edebi vizyonu hem genişletmeye hem de bilemeye ve bu yolla Kolombiya'daki çalışmalara evrensellik kazandırmaya nasıl azmettiğini ortaya koyuyor. Bildiğimiz gibi üstlendiği bu görevde başarılı oldu, hem Kolombiyalı hem de dünyadaki okurlar bu işten kârlı çıktılar.

Yabancı ülkelerdeki hayranları onun en önemli eserlerini okurken bile, Avrupalı ve Amerikalı yazarlardan neler öğrenmiş olursa olsun, arkadan gelen, olağanüstü 'evrensel' dalkavukluğa rağmen, García Márquez'in Kolombiya'daki –özellikle kuzey Kolombiya'daki– hayatın ürünü olduğunu, sezgilerinin ve dünya görüşünün o bölgenin çok ırklı nüfus yapısından kaynaklandığını, Kolombiya içindeki toplumsal bölünmelerin, ideolojik mücadelelerin ve coğrafi farklılıkların onun yapıtlarının temelinde sürekli var olduğunu akıldan çıkarmamalıdırlar. Yazarlığının baharında olan Faulkner'ın, Sherwood Anderson'ın öğüdünü tutup 'benim toprağımdan

yapılma küçük posta damgam hakkında yazılmaya değerdi, ne kadar yaşasam da yazmakla bitiremeyeceğim onu; diyerek anlaması gibi, genç García Márquez de Karayip kıyılarındaki bölgeyi keşfedecek, tropiklerdeki kendi küçük toprak parçasını sözcüklerle yeniden icat edecekti. Joyce ne kadar İrlandalı, Tolstoy ne kadar Rus ise, o da o kadar Kolombiyalı bir yazardı. Daha sonraki bölümlerden birinde göreceğimiz gibi Virginia Woolf, Kafka ve Faulkner'ın yapıtları genç yazara rehberlik edip eğitecek olsalar da Kolombiya'da görüp yaşadıkları onun zihnini ve ruhunu çoktan biçimlendirmişti bile.

Yazarın Yaşamı

ÜÇ

García Márquez'in yaşamının hikâyesi, hepsi de birbiriyle ilintili ve sayısı giderek kabaran bir dizi mesleğin gelişmesidir. İlk başta, doğal olarak yazarlığı vardır, hem romancılığı hem gazeteciliği (bu ikisi elbette anlatı zanaatıdır), daha da genişletirsek yaşadığı bölgenin ve Hispanik Amerika'nın lirik tarihçisi rolünü ekleriz. Bir solcu olarak benimsediği ilkeler yazarlık misyonuyla sıkı sıkıya bağlıdır. Hiçbir zaman tam-zamanlı bir militan olmasa da yirmi yaşından itibaren García Márquez'in sanatı ve eylemleri bağımsız bir sosyalistin çalışması şeklindeydi, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın peşinden edebiyat alanında kazandığı ünü kullanacak ve yazma becerisini ilerici amaçları desteklemek için yönlendirecektir. Ayrıca, geniş aile köklerine sadık kalan García Márquez, dengeli bir aile babası olarak serbestçe gelişecektir. Unutulmaması gereken son nokta, ani kavuştuğu başarı ve zenginliğinden önce sahip olduğu eski dostlarına bağlı kaldığıdır. Yaşamının son yıllarına kadar García Márquez öğle sonrası saatlerini ailesine ve dostlarına ayırmıştır (yanına yaklaşma fırsatı bulan yabancılara da).

García Márquez hüzünlü ve bozuk sokaklı Araca kasabasında, 6 Mart 1927 (sanıldığı gibi 1928 değil) tarihinde doğdu, Luisa Santiaga Márquez ile Gabriel Eligio García'nın ilk çocuklarıydı.[40] Ancak yaşamının ilk sekiz yılını anneannesiyle dedesinin, Tranquilina Iguará ile Albay Nicolás Márquez'in yanında geçirecekti. Bu ikisi, kısmen Bay García'nın yoksul, gayrimeşru bir çocuk ve Aracataca'ya yeni gelmiş bir yabancı olması yüzünden, ama daha çok Nicolás'ın Bin Gün Savaşı'nda bütün gücüyle mücadele ettiği Muhafazakârlardan yana olduğu için kızlarının evliliğine şiddetle karşı çıkmışlardı. Gençlerin yakınlaşmasını engellemek için ellerinden geleni yapmışlar, Luisa'yı çeşitli akrabalarının yanına göndermişler, hatta Gabriel Eligio'yu Guajira'daki Riohacha'ya transfer ettirmeyi bile başarmışlardı. Ama Albay'ın kızına sırılsıklam âşık olan ve onun kalbini çalmaya azmeden genç adam ona sürekli aşkından söz eden telgraflar çekiyordu (telgraf memuruydu). Sebatı sonunda Márquez ailesinin direncini kırdı; Luisa Santiaga'nın annesiyle babası durumu kabullendiler, Haziran 1926'da çifte kumrular Santa Maria Katedrali'nde

evlendiler. Ancak Gabriel Eligio yine de öfkeliydi kayınvalidesiyle kayınpederine, Aracataca'da, 'o yoksullar mahzeninde' yaşamak istemedi. Böylece genç çift uzaktaki Riohacha'da kurdu yuvasını. Daha sonra, barışma işareti olarak bebeği Gabriel'i doğurması için Luisa'yı Aracataca'daki ailesinin yanına gönderecekti.

Küçük çocuğun büyüme yılları, klasik geniş ailenin yaşadığı ve dizi dizi kuzenlerin, yeğenlerin, torunların ve başka uzak akrabaların (Albay'ın evlilik dışı çocukları dahil olmak üzere) durmadan girip çıktığı bir evde geçti. Unutamadığı iki tür anısı vardır: Yetişkin kadınlarla ve asker dedesiyle olanlar. Kadınlar evi yönetiyor ve küçük Gabito'yla meşgul oluyorlardı, onun merakını ve hikâye anlatma eğilimini teşvik ediyorlardı. Kör inançları olan bu kadınlar, Gabito'nun sonradan hatırlayacağı şeyler yapıyor ya da söylüyorlardı. Yaşlanınca görme yeteneğini yitiren anneannesi Tranquilina yüz ifadesini değiştirmeden her türlü hikâye anlatır, insanlardan söz ederken yaşayıp yaşamadıklarını ayırt etmezdi. Teyzesi Francisca kefenini kendi dokurdu; nedeni sorulduğunda, 'Çünkü öleceğim, ufaklık' derdi. İşini bitirdiği an yattı ve son nefesini verdi. Bu olaylar dışında –ki romancının okurları artık bunları biliyorlar– onun kitaplarında seçkin adlar da yer alacaklardı. Petra diye bir teyzesi vardı, Cotes de annesi Luisa'nın ikinci adıydı. 'Iguarán'ı, yani anneannesi Tranquilina'nın kızlık soyadını aile reisi Úrsula Buendía'nın adında kullandı.

Albay Márquez eski moda bir kasaba beyefendisiydi, güzel mekânlardan hoşlanır, kalın altın zincirli bir cep saati kullanır, her zaman yelek giyer ve kravat takardı. Gençliğinde, Riohacha'da kendisini taciz eden bir adamı vurmuş, sonra aldığı tehditler artınca Aracataca'ya gelmişti. (Eskiyi hatırlayarak sık sık, 'Ölmüş birinin üzerinizde nasıl baskı yaptığını bilemezsiniz' derdi.) Savaştığı yıllarda bir düzine gayrimeşru çocuğu doğmuştu, ama onun liderliğinde Aracataca Liberallerin kalesi olmuştu; yaşlılığında savaşın şan ve şerefini ve dehşetini hatırlayıp anlatırdı. 1929'da, kasabanın defterdarıyken, muz işçilerinin grevi ve askerlerin yaptığı kıyım hakkında Kolombiya meclisindeki bazı ünlü oturumlarda görgü tanıklığı yaptı. Ana-babaya mükemmel vekâlet ederek çocuğa sözlük kullanmasını öğretti, kasabanın her yerinde gezdirdi, Bolívar'ın Santa Marta'daki evine götürdü. Aracataca'ya ne zaman sirk gelse Albay, Gabo'yu oraya götürürdü, Birleşik Meyve Şirketi'nin depolarında donmuş balık kutularını açar ve çocuğun buzun mucizesi üzerinde kafa yormasına

izin verirdi. Ölene kadar, yaşlı adam hakkı olan emekliliğini hükümetten bekledi, ölümünden sonra dul eşi Tranquilla beklemeye devam etti.

Yaşlı albay öldüğünde oğlan sadece sekiz yaşındaydı, ama dedesini hep ‘en iyi geçindiğim, en iyi anlaştığım insan’ diye hatırlayacaktı. Dedesine ait anıları García Márquez’e başkahramanlarında ve anlattığı olaylarda belli ki esin sağladı, romancının kendi ifadesine göre *Yaprak Fırtınası*’ndaki adsız albay, Albay Márquez’e çok benzeyen tek kahramanıdır, ‘onun görüntüsünün ayrıntılı bir kopyasıdır’.

Ailesinin üyeleri, ‘muz ateşi’nin baş döndürücü günlerini, dudak bükerek hatırlarlardı, Birleşik Meyve Şirketi’nin (BMŞ) Aracataca’ya kadar genişlediği, sürü sürü göçmen işçi getirdiği, çılgınca bir ‘altına hücum’ atmosferinin yaratıldığı 1910’ları. Dünyada fiyatların düşmesi ve büyük boyuttaki grev BMŞ’yi 1928’de dönemsel bir çöküşe götürdüyse de, öteki dünya işlerine dalmış Yankee mahallesi García Márquez’in zihnine kazınacaktı –tel örgüler; her zaman düzgün yeşil çimler; yüzme havuzları, bahçelerdeki masalar ve güneş şemsiyeleri; kâşif kıyafetleriyle uzun boylu, sarışın, kırmızı yüzlü adamlar; muslin elbiseli karıları; tenis oynayan ya da üstü açılan arabalarıyla Aracataca’da dolaşmaya çıkan yeniyetme kızları. Büyük-güç sömürgeciliğinin böylesi anıları aile yaşamının anılarıyla karışacak ve sonunda olgun bir García Márquez’in edebiyat sanatına katılacaktı. Aracata’nın beş mil kadar kuzeyinde Macondo adında bir muz çiftliği vardı. Oranın yerlileri tarafından parsellenen geniş çiftlik bugün bile faaliyetini sürdürmektedir; 1988’de hâlâ orada bulunan bakkal dükkânının üzerinde ‘Acueducto de Macondo’ yazılı bir tabela vardı. İşçilerin yaşam koşulları aradan geçen altmış yılda pek fazla iyileşmiş görünmüyordu.

García Márquez daha sonra, yaşadığı yerden kopmayan yazarların başında gelecek olsa da 1960’lardan önceki yaşamöyküsü şaşırtıcı ölçüde yer değiştirmelerle ve istikrarsızlıklarla doludur. Önce Aracataca’daki Montessori Okulu’na gitmiş (burayı hoşnutlukla ve sevgiyle hatırlayacaktı), 1936’da yeni karşılaştığı anne-babasının yanına gönderilmişti. Ailesi Sucre’de yaşıyordu, bu nehir limanının yapılanışını daha sonra *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok* ve *Kırmızı Pazartesi* adlı kitaplarındaki isimsiz kasabaya örnek alacaktı. Dedesi Nicolás’ın ölümünün ardından küçük çocuk Barranquilla’daki Colegio San José’ye yatılı ilkokul öğrencisi olarak gönderildi. On yaşına geldiğinde eğlenceli şiirler yazıyordu, aynı kentteki

Colegio de Jesuitas'a geçtikten sonra da bu alışkanlığını sürdürdü. Okul yılları boyunca 'Gabito' zayıf, suskun ve içe dönük bir çocuk olarak dikkat çekecekti, spordan hoşlanmazdı, "öyle ciddiydi ki, 'Yaşlı Adam' derlerdi ona."[41] Sonraki köşeyazılarında ve röportajlarında bu büyük yazar anti-akademik bir tutum takınmaya çabalamış olsa da okuldayken Gabito gerçekten mükemmel bir öğrenciydi, hep yüksek notlar alırdı. Öğretmenleri çok etkilenir, onun gençlik şiirlerinde yeşermekte olan edebiyat dehasını sezerlerdi.

1943 yılında aldığı bir bursla yatılı öğrenci olarak Liceo Nacional de Zipaquirá'ya gitti, Bogotá'nın otuz mil kadar dışında olan bu lise özel yetenekli çocuklar içindi. Bugün kıyıdan bir saatlik uçak yolculuğuyla ulaşılabilen bu yere o günlerde Barranquilla'dan yola çıkarak yapılacak zahmetli bir yolculukla bir haftada gidilebiliyordu –önce gemiyle Magdalena Nehri'nden geçiliyordu (bu rotayı romancı kırk yıl kadar sonra *Kolera Günlerinde Aşk*'ta dokunaklı ayrıntılarıyla anlatacaktı), sonra da trenle And Dağları'nın içlerine. O günden bugüne Bogotá gelişip parlak bir kozmopolit kente dönüşmüş, şık markalarla ve çeşitli ulusların butikleriyle dolmuştur, ama tropikal topraklardan gelen on üç yaşındaki genç, kara bulutları ve yağmur serpintisiyle, hep ürperten soğuğuyla (geceleri ısı 4-5 derecelere düşüyordu), bağnaz dindarlığıyla (kilisenin çanları duaya çağırmak için güneş batarken çalıyordu), ihtiyatlı duygularıyla, resmi siyah kıyafetleri içindeki erkekleriyle ve tek bir kadın dolaşmayan sokaklarıyla bu kenti gördüğünde tam bir şok yaşamıştı.

Söylendiğine göre küçük Gabito bu tuhaf *cachaco* evrenini gördüğünde ağlamış. Aslında Zipaquirá'nın daha da soğuk ve karanlık olduğu ortaya çıkmış. Ancak kasabanın mimarisi ve dekoru çekiciymiş: On sekizinci yüzyıl başından kalma devasa katedralin hükmettiği, koyu renk ahşaptan yapılma dizi dizi balkonların süslediği çok katlı binalarla çevrelenmiş ana meydan, ortaçağ Kastilyası'ndan parça parça sökülüp And'lardaki bu çayırlığa kurulmuş bir meydan gibiymiş. Yalnızlık çeken gence bu güzellikler hiçbir anlam ifade etmiyormuş; yirmi beş yıl sonra, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı yazarken García Márquez kibirli Fernanda del Carpio ile burnu havada ana-babasını, Zipaquirá'yı örnek aldığı belli olan, genel valiye bağlı kasvetli bir kasabanın yanlış yollara sapmış vatandaşları yapacaktı. O arada Gabo ergenlikte çektiği yalnızlığı Alexandre Dumas ve Jules Verne'in gözüpek, etkin fantezi dünyalarında gidermeye çalışacaktı.

Delikanlı, sosyal bilimler derslerinde iyi notlar almasına karşın fen derslerinde pek başarılı olamayacaktı. Okulun başka yararları vardı. Lisenin akademik niteliği yüksekti; Gabito'nun matematik ve fen öğretmenleri solcuydu, ders aralarında parlak öğrenciyi Marksist düşünceyle, toplum ve ekonomi tarihiyle tanıştırdılar. Öğrenciler, vakit geçirmek için kışla benzeri yatakhanelerinde yüksek sesle roman okurlardı; ne okunacağını da çoklukla Gabo önerirdi. Bu şekilde *Üç Silahşorlar*'la, *Notre Dame de Paris* ile *Büyülü Dağ* ile tanıştı, bu sonuncusu, Hans Castorp ile Claudia Chauchat'ın yatıp yatmadıkları konusunda gençler arasında hararetli tartışmalara yol açtı.[42] İlk ikisi, gerçeklerle kurmacayı tipik şekilde birleştiren tarihi romanlardı – tıpkı García Márquez'in en önemli romanlarında yapacağı gibi.

Bu arada bütün bu kayıplar ve yer değiştirmeler –kendisini büyütenlerin ölümü, en yakın akrabalarıyla arasındaki sorunlu ilişkiler, hassas bir yaştayken, bildiği yerlerden koparılması– Gabito'ya yetişkinlerin tattığı o derin, açıklanamaz yalnızlığı erkenden denetiyordu. Bunun sonucu olarak Aracataca onun zihninde bir gençlik cenneti ve kayıp cennet konumunu kazanmıştı. Tam da o geçmişe on altı yaşındayken bir gidiş-bileti almasının, onun gelişiminde ve büyümesinde çok önemli bir rolü olacaktı. Anneannesi Tranquilina Iguarán de Márquez yeni öldüğünden aile evini satmak gibi sıkıcı bir iş için annesi Luisa Satiaga ile birlikte kısa süreliğine Aracataca'ya gidiyorlardı. Ergenliğini sürmekte olan genç, belleğinde büyük yer kaplayan cennetsi dünyayı değil de, yıkık-dökük tahta barakaları bir hayalet kasabadaki kadar sessiz ve ıssız (siesta saatiydi) olan, dayanılmaz derecede sıcak, tozlu bir köy bulunca şaşırıp kaldı. Ziyaretin tuhaf yoğunluğunu artıran, annesinin, dükkânında sessizce oturan, eski yıllardan kalma bir arkadaşına rastlaması oldu; iki kadın şaşkın çocuğun önünde birbirlerine sarılıp ağlaşırlar, (sonradan hatırlayacağı üzere) tam yarım saat.[43] Aradan çok geçmeden Gabito romancı olacağını anlar; *La Casa* (Ev) adında uzun bir hikâyeye başlar, yüzlerce sayfa yazar, 1953 yılında bitirir ve bir kenara bırakır.

1946'da Liceo'dan mezun olur, Sucre'deki aile evine döner,

ailesinin baskısına boyun eğerek 1947’de bir kez daha Bogotá’ya gider, bu kez Universidad Nacional’da hukuk okumaya başlar. (Latin Amerika’da, Avrupa’da olduğu gibi, hukuk lisans öğrenimi kapsamındadır). Okuldaki hocalarından biri, Alfonso López Michelsen’di. Bu kişi 1974-78 yılları arasında Kolombiya Devlet Başkanı olacaktı. Sınıf arkadaşları arasında Camilo Torres vardı, geleceğin ‘gerilla rahibi’; iki öğrenci sıkı arkadaş oldu. Yine de hukuk eğitimi genç Gabo’yu adamakıllı sıkıyordu, kayıtsızca katıldı çalışmalara. Kronikleşmiş bir depresif durumda ruh gibi ortalıkta geziniyor, günlerini çoğunlukla sınıflar, yatakhane ve yakındaki kafeler arasında geçiriyor, elinde kitabı, tıraşı uzamış, kıyafeti dökülerek dolaşıyordu. Hafta sonlarında tramvaya biniyor, terminaller arasında gidip geliyor, klasik İspanyol şairlerinin ya da 1930’larda Kolombiya’daki önemli bir avangart grup olan Piedra y Cielo (Taş ve Gökyüzü) şairlerinin kitaplarına gömülüyordu. Ara sıra bir yabancıyla sohbete başlıyor, bir-iki şiir üzerinde tartışıyordu.[44]

García Márquez deneme niteliğinde –neredeyse gözünü karartıp– ilk öyküsünü yazıp yayımlattığında hukuk fakültesinde birinci sınıf öğrencisiydi. O sırasa *El Espectador*’un baş eleştirmeni ve edebiyat editörü olan Eduardo Zalamea Borda (aynı zamanda daha önceki bölümde üzerinde durduğumuz *Kendimle Dört Yıl Gemide* adlı kitabın yazarı) bir yazısında genç kuşak Kolombiyalı yazarları yeteneksiz bulduğunu söylemişti. Zalamea’nın meydan okumasına hemen yanıt veren García Márquez de ‘Üçüncü İstifa’ adlı bir öykü yazdı, on sekiz yıl ölü sanılıp tabutta yatan ama zihni sezgilerle, anılarla ve hayalgücüyle canlı kalan bir delikanlının bir bakıma iğrenç bir öyküsüydü bu. On dokuz yaşındaki amatör yazar öyküsünü gönderdi; öykü bir sonraki pazar günü *El Espectador*’un edebiyat ekinde, Zalamea Borda’nın ‘Kolombiya edebiyatının yeni dahisine selam’ sunuşuyla yayımlanınca da çok şaşırdı. O günlerde hissettiği ağır sorumluluğu García Márquez sık sık hatırlar, Zalamea’nın cömert övgüsüne layık olmak ve adamı mahcup etmemek için duyduğu ihtiyaç neredeyse canını yakmıştı.[45] Bunu izleyen beş yıl boyunca García Márquez’in *El Espectador*’da on öyküsü daha yayımlandı, bunların çoğu aynı şekilde içgözlemciydi ve kaygı ve soyutlanma içeren fantastik anlatımları bağlamında kuşkusuz özyaşamöyküseldiler.

Gaitán'ın 9 Nisan 1948'deki idamı ve *Bogotázo* (2. bölüme bakınız), geç-ergenleşen, topluma yabancı Gabo'nun oradan oraya amaçsızca, bir başına savruluşunu sonsuza dek değiştirecekti. O ana kadar kendi içine dönük bir hukuk öğrencisiyken artık büyük çapta kolektif hukuksuzluğa tanık oluyordu, kimbilir kaç bin kişi çılgınca kitlesel isyanlara girişiyor, kent talan ediliyordu. Kaldığı pansiyonun yanı başındaki hükümet binasında yangın çıkınca ve dumanlar pansiyona sızınca García Márquez'in kendi sınırlı dünyası doğrudan etkilendi. Pansiyondan kaçarken yaşanan karmaşada yazarın kitapları ve müsveddelerinin çoğu geride kaldı. Üstelik Universidad Nacional belirsiz bir tarihe kadar kapatılınca Gabo'nun hukuk öğrenimi zorunlu olarak –belki de bir lütuftu bu– kesintiye uğradı. Naklini Universidad de Cartagena'ya aldırdı, dersleri şöyle-böyle izledi, sonunda sınıfa gitmemeye başladı ve mezun da olamadı.

Kuzeye gitmesi, Gabo'nun köklerine dönmek ve o kültürü yeniden keşfetmek yolunda attığı ilk adımdı. O bölgede yeni oluşu, ömür boyu sürdüreceği gazeteciliğe yönelmesine de neden oldu. Öyküsünün *El Espectador*'da yayımlanması kıyı şeridindeki aydınlar arasında tanınmasını sağlamıştı, sokakta tesadüfen karşılaştığı Afro-Kolombiyalı romancı Manuel Zapata Olivella, Cartagena'da yeni kurulan *El Universal* gazetesine yazmasını istedi.[46] Çok geçmeden yirmi yaşındaki genç yazarın her gün beş yüz kelimelik yazı yazabileceği bir köşesi oldu, burada kendi seçtiği konularda hayal gücüne istediği gibi yol verebiliyordu. (Köşeyazarlığının ilk aylarında işlediği konulardan bazıları: akordeon, helikopter, kadınların etek boyu, astroloji, ikizler, papağanlar, Joe Louis ve günlük çizgi roman: *Babamı Büyütmek*.) Bu, çok hayırlı bir başlangıç olmuştu, çünkü köşeyazısı onun yıllar içinde binlerce örneğini sunacağı ve yazarlık yaşamı boyunca büyük bir ustalık kazanacağı bir tür olacaktı.

O sıralarda García Márquez, daha sonra 'Barranquilla Grup' diye tanınacak genç yazarlar ve sanatçılardan oluşan grupla da dostluk kurdu, 'Karadağ Şairleri' ya da 'Rus Beşlisi' başkaları için neyse, Kolombiyalılar için de bu ifade oydu. Grubun manevi lideri Ramón Vinyes idi, çok sayıda yayımlanmayan oyunlar ve romanlar (hepsi Katalanca) yazan Katalonyalı yaşlı ve bilge bir kitapçı. Avrupa ve Amerika'daki en son edebiyat akımlarını yakından izleyen bu adam –fırsat buldukça Cartagena'dan otobüse atlayıp gelen Gabo dahil– genç yardımcılarına önde gelen çağdaş yazarların çoğunu hevesle tanıttı. Daha sonra García Márquez Vinyes'in

anısını, çalışkan Aureliano Babilonia'ya Sanskritçe okuma kitapları ve başka ezoterik kitaplar veren Macondolu bilge kitapçı karakterinde kullanacaktı.[47]

1949 başında ansızın, Cartagenalı gazetecinin ilerleme gösterdiği çıraklığı, yakalandığı zatürreeyle kesintiye uğradı. Ailesinin Sucre'deki evinde aylarca yatakta kalan Gabo, Barranquilla'daki arkadaşlarına mektup yazıp okuyacak şeyler göndermelerini istedi. Onlar da Faulkner, Hemingway, Joyce, Virginia Woolf ve daha başka yazarların İspanyolcaya çevrilmiş kitaplarını üç karton kutuya doldurup Gabo'ya gönderdiler.[48]

1950 başında García Márquez Barranquilla'ya taşındı, kıyı şeridindeki en büyük gazete olan *El Heraldo*, *El Universal*'da yazdığı türden günlük köşeyazılarıyla sayfalarına biraz canlılık katsın diye onu işe almıştı. Köşeyazıları 1959 Ocak'ında başladı, dar formatta bir sütun olarak 'La Jirafa' başlığıyla (Zürafa, Gabo'un dans stüdyosundaki dostlarından birine verdiği addı); altındaki imza da tekinsiz 'Septimus' adıydı, Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* adlı romanındaki aklı karışık yabancı. García Márquez köşeyazılarını öğleden sonraları, *El Heraldo*'nun bürosunda yazardı. Paydos saatinden sonra ofiste kalır, *Yaprak Fırtınası* adlı romanı üzerinde çalışırdı. Akşamın ilerleyen saatlerinde arkadaşları Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda ve Germán Vargas, yani 'Barranquilla Grubu'nun edebiyat alanındaki Jön Türkleri ile Happy Bar'da ('Bar Japi') bütün gece içki içip kitaplar üzerine sohbet ederdi.

García Márquez'in Barranquilla'da kaldığı, Calle del Crimen'de (Suç Sokağı) bulunan dört katlı binanın adı El Rascacielos idi. Alt katlarda hukuk büroları vardı; üstte ise bir genelev. Gabo, edebi eğlencelerinden dönünce üst katlarda, sabaha karşı neresini boş bulursa orada yatmak için bir anlaşma yapmıştı. Sabahları, yattığı yerin parasını ödeyemeyecek durumda olduğunda, rehin olarak *Yaprak Fırtınası*'nın müsveddesini kapıcıya bırakırdı. Ara sıra, yandaki yatak odasında yerel bir politikacıyla 'personelden' bir kızın adamın liderlik başarıları üzerine hararetli konuşmalar yaptıklarını duyardı (bunun dışında pek fazla icraat olmazdı). Fahişeler Gabo'ya aile dostu muamelesi yapar, yemeklerini onunla paylaşırlardı. Müteşekkir yazar daha sonra romanlarındaki fahişe tiplemelerini şefkatle ve olumlu duygularla işleyecekti. Gökdelen'deki kadınlardan biri, Eufemia adındaki bir Afro-Hispanik, Macondo'nun son

bölümlerinde iri yarı Nigromanta olarak ortaya çıkacak ve kitap meraklısı, naif Aureliano Babilonia'nın bekâretini bozacaktı. Kasabanın genelevi, *Kırmızı Pazartesi*'de de güvenli bir sığınak işlevindedir.[49]

Genç Gabo'nun *El Heraldo* ile profesyonel bağları tam üç yıl ve 1952 boyunca sürecekti. İnsani ve toplumsal bağlamda o yıllar García Márquez'in yaşamının en mutlu dönemiydi. Entelektüel açıdan uyuştuğu ve hayat boyu ayrılmayacağı dostlar edinmişti, daha sonra onların adlarını münzevi Aureliano Babilonia'nın şans eseri edinebildiği dört arkadaşına vererek bu dostlarını anacaktı. García Márquez yeni fikirlere sahipti, morali yerindeydi ve yazarlık enerjisiyle dolup taşıyordu; yirmi iki yaşından yirmi beş yaşına kadar kendi adıyla yayımlanan bir köşesi vardı gazetede, orada canı ne isterse onu (tabii hükümet sansürünün izin verdiği ölçüde) yazabiliyordu. O yıllarda *Yaprak Fırtınası*'nı bitirecek ve bu kitap için hayatı boyunca övgüler alacaktı. Mali açıdan hâlâ düzen tutturamamış olsa da, sanattaki ustalığın ve dünya çapında bir ünün günün birinde getireceği pek çok baskıyla ve baştan çıkarmalarla henüz tanışmamıştı.

1948-52 García Márquez'in mutlu, parlak çıraklık yılları idiyse, 1953-67 arası da *Wanderjahre*'sidir, gezgin yazar ve muhabir olarak zorlu yılları. 1952 Aralık'ında Gabo *El Heraldo*'daki işinden ayrıldı (ama arkadaşlarıyla bağını kopartmadı), gelişmekte olan yeteneğine günlük yazı yazmak çok sıradan gelmeye başlamıştı. Ertesi yıl, 1953'te, (kardeşi Luis Enrique ile birlikte) kısa süreli bir iş yaptı, Guajira bölgesinde ansiklopedi ve teknik konularda kitaplar sattı. Romancı daha sonra o az bulunur dönemi ansiklopedi satışının düşük kaldığı ama Virginia Woolf'un bolca okunduğu bir dönem olarak hatırlayacaktı; olayın kendisi ise *İyi Kalpli Eréndira*'nın yarıdan sonraki bir paragrafında incelikle canlandırılmış, kardeşi Luis'in yerine yazar arkadaşı Álvaro Cepeda'yı koymuştu. Bu tuhaf, kısa serüven sırasında Gabo, büyükbabası uzun zaman önce Albay Márquez tarafından öldürülmüş bir adamla tanışıp konuştu; *vallenato* müziğinin ünlü şarkıcı-söz yazarı Rafael Escalona ile de bir hafta geçirdi. Aynı yılın sonlarına doğru Gabo, Barranquilla'da yayımlanan bir başka günlük gazete olan *El Nacional'd*a önemli bir editörlük görevine getirildi. Hızla akıp geçen o on iki ay boyunca García Márquez'in yazma konusunda büyük adımlar attığına dair pek bir işaret yok, belli ki bir geçiş dönemiydi.

Şubat 1954'te García Márquez Bogotá'ya taşındı ve *El Espectador*'un kadrolu muhabiri olarak çalışmaya başladı; neredeyse yüz yıllık geçmişi olan bu gazete, iki büyük ve önemli günlük gazeteden daha liberal olanıydı. Bu iş García Márquez'e daha büyük bir prestij ve daha büyük sınırlamalar getirdi. Yazdıklarının çoğu görev olarak kendisinden istenenlerdi –kısa ve önemsiz dolgu malzemesi (editörler ona ayrılan yeri baş ve işaret parmaklarıyla gösteriyorlardı) ya da García Márquez'i hiç ilgilendirmeyen konularda, örneğin o sırada ünlü olan bir bisiklet yarışçısının portresi türünde uzun yazılardı.[50] Örneğin Sahipsiz Mektup Bürosu ve Panama yakınındaki Chocó bölgesinde bulunan sınır yerleşim yerleri hakkında bazı ilginç haberler yaptı. Ancak, kıyılarla ilgili yazılarının çoğu birinci sınıf olsa da Bogotá ile ilgili çalışmalarının önemli bir kısmının usta işi olmaması, hatta vasat sayılması şaşırtıcı.

Bununla birlikte işe yarar şeyler de oldu. García Márquez'in çeşitli görevleri arasında sinema haberleri yapmak da vardı, mevcut sinema bibliyografyasının tamamını kısa sürede inceledi.[51] Bu dönemde, özellikle ilginç ya da özgün işler yapmasa da Kolombiya'nın ilk düzenli film eleştirmeni olacaktı. Truffaut'nun *400 Darbe*'sinin tarihsel önemini hemen fark etti ancak yeni sinemaskop filmlerin başarısızlığa uğrayacağını öngördü. Öte yandan onun serbestçe ifade ettiği kararları bazen sinema müdürlerini kızdırdı, bu kişiler García Márquez'in eleştirileri hakkında duydukları hoşnutsuzluğu belirtmek için öfkeli telefonlar ettiler.[52]

García Márquez'in bazı kişileri incitmek için neredeyse masumane bir yeteneğe sahip olduğu, Alabama'nın Mobile limanından yola çıktıktan sonra denizde fırtınaya yakalanan Kolombiya deniz kuvvetlerine ait bir destroyere kaçak binen sekiz yolcudan tek kurtulan Luis Alejandro Velasco adlı bir denizciyle yaptığı konuşmasının ardından iyice kanıtlandı. Velasco bir salın üzerinde sekiz gün kalmış, güneye doğru yol almıştı; García Márquez'e, geçerken onu görmeyen uçaklar, yakalayıp yemeye çalıştığı martı, etrafında tur atan köpekbalıklarının tehditleri ve terörü (içlerinden biri küreklerden birini yemişti gerçekten), deniz bitkilerinin geceleri çıkardıkları garip sesler, sonunda Kolombiya'nın kuzey sahillerini görünce yüzüp kurtulması gibi yaşadığı unutulmaz olayları anlatıyordu.

Velasco'nun kendisi, García Márquez'in anlattığına göre, doğuştan masalcıydı, anlattığı hikâye de özü itibariyle heyecanlıydı. *El*

Espectador'da dizi olarak yayımlanması olay yarattı, nedenlerinden biri, geminin yolculuğunun karanlık işlere de alet olduğunun ortaya çıkmasıydı – aşırı yük ve yiyecek ya da su bulunmayan tahlisiye sandalları. (Gabo'nun ünlenmesinin ardından bu hikâye 1970 yılında *Relato de un náufrago* (Bir Kayıp Denizci) adıyla kitaplaştı.) *El Espectador* zaten Rojas Pinilla diktatörlüğünün çeşitli doğrudan tacizleriyle karşılaşıyordu, bu kez de Velasco'nun hikâyesi hükümetin gerçekten misillemede bulunmasına yol açtı. García Márquez'in başını bir süreliğine dertten uzak tutmak için yayın yönetmeni onu 'Dört Büyükler' Konferansı'nı[a7] izlemeye gönderdi, oradan da, Papa XII. Pius uzayıp giden hıçkırık nöbetlerinden birinde ölürse haber yapmak üzere Roma'ya gidecekti. Polonya ve Macaristan'da da dolaştı. Avrupa'da iki yıldan fazla, 1957 Aralık ayının sonuna kadar kalacağı aklına gelmemişti.

1955 ortalarında García Márquez Kolombiya'nın en ünlü gazetecisi olmuştu, yurt dışında geçirdiği sürenin onu gazetecilikte yerel şöhret sahibi olmanın tuzağından koruyacağı söyleniyordu.[53]*El Espectador*'un Avrupa muhabiri olarak ayda üç yüz dolar gibi düzgün bir gelire sahip olmuştu, yeni ve daha zorlu görevlerini başarıyla yürütüyordu. Çoğunlukla yalnız çalışıyor, Amerikan haber ajanslarının örgütlenmeleri sayesinde kullandıkları malzemeden yoksun olduğu için çoğunlukla başkalarının haberlerinden yemleniyor, bunlara kendi son derece kişisel, eğlenceli, tropikal lezzetini katıyordu.[54] Yaratıcı yanı, özellikle iki önemli skandalı ve davayı –biri Fransız hükümetindeki birtakım sızıntılar, diğeri İtalya'daki aşağılık ve karmaşık bir cinayet vakası– ele alan uzun bir yazı dizisinde ortaya çıkacaktı; bu yazılarında romana özgü gerilim tekniğini son derece iyi kullanmış, çözümlere varılacakken diziyi kesmişti.

García Márquez Ocak 1956'da Paris'e geçti, ama oradayken *El Espectador*'un Rojas Pinilla tarafından kapatıldığını öğrenip üzüldü. Şubat ayında onun yerine *El Independiente* adında yeni bir günlük gazete çıkarılacak, Gabo da onun kadrosunda yer alacaktı –ama iki ay sonra kaderinde yine aynı şeyi yaşamak vardı. Bu noktada García Márquez *El Espectador*'un kendisine dönüş yolculuğu için göndermiş olduğu parayı cebine atarak Paris'te kalmaya ve tam zamanlı yazmaya karar verdi. Rue de Cujas'taki bir otelin çatı katındaki odasında *Kötü Saatte* adını vereceği romanı üzerinde çalışmaya başladı. Ama kitaptaki yan olaylardan biri başlı

başına bir konu oluşturdu ve on bir müsveddeden sonra 1957 Ocak'ında ortaya *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok* adlı roman çıktı.

Günden güne çekilen açlığın anlatıldığı bu yarı tatlı-yarı acı novella kısmen yazarın o an yaşadıklarını temel alıyordu. *El Espectador*'un yeniden açılmasını boşuna bekleyen ve serbest işler bulmayı pek başaramayan García Márquez, şişe iadelerinden aldığı parayla ve kirasını birkaç ay geciktirmesine göz yuman ev sahibesinin iyilikseverliğiyle bu uzayan bekleme süresini atlatabildi. Bu aylarda García Márquez o kadar kilo kaybetti ki evine yolladığı bir fotoğrafına bakan annesi, "Zavallı Gabito, iskelete benziyor," demişti.[55] O günlerde Fransızlar Cezayir'de savaşa başlamışlardı, kılıksız Kolombiyalıyı kuşkulu bir Arap'a benzeten Paris polisi bazen onu sokaklarda tartaklardı.[56] Görünüşe göre García Márquez kısa bir süre Cezayir Ulusal Özgürlük Cephesi için de çalışmış, hatta hapse de girmiş. Ancak bu olayların ayrıntıları belli değil.

Ağustos 1956'da Bogotá'da hukuk okuduğu günlerden kalma eski arkadaşı Plinio Apuleyo Mendoza,[57] Caracas'ta yayımlanan ve Capriles zincirine ait olan (Venezuela'nın Hearst'leri) *Élite* dergisinde editörlüğe başlamıştı. Mendoza'nın sayesinde Gabo Mart 1957'den itibaren bu dergiye dışarıdan yazı yazdı, ancak o aylarda aceleyle çiziktirdiği ve yabancı bir okur kitlesini hedef alan on-on beş yazı kişiliksiz ve özelliksizdi.[58] Daha sonra, 1957 yılının yazında (dergideki görevinden ayrılan) Mendoza ile birlikte Doğu Almanya, Çekoslovakya ve Sovyetler Birliği'nde dolaştı. O yolculuğun hemen arkasından García Márquez, Doğu Bloku ülkelerindeki gündelik yaşam hakkında zekice kotarılmış birkaç yazı hazırladı; ama ancak Kruşçev samimiyetinin sonucunda bunlara iki yıl sonra Bogotá'da yayımlanan *Cromos* dergisinde yer bulabildi.

Kasım ayında, İngilizcesini geliştirmek üzere Londra'ya gitti García Márquez, ancak öykü yazarak ve bir otel odasında titreyerek geçirdiği bir ayın sonunda Caracas'a dönüşü için bir uçak biletiyle birlikte Mendoza'dan bir mektup aldı: *Momento* dergisine yayın yönetmeni olarak atanmıştı, García Márquez'i de yazı ekibine davet ediyordu. Yoksul düşmüş romancı aslında bu sürpriz teklifi kabul etmeden önce tereddüt etti. Gabo'nun yaşlı kıtadaki inişli-çıkışlı, zor ve belirsiz deneme yılları görünüşe göre sona ermişti; elinde, çektiği sıkıntıların karşılığında gösterebileceği kısa ve öz, muhteşem bir novellanın müsveddesi vardı.

Gabo, Caracas'a vardığında Noel arifesiydi, Plinio Mendoza'nın yardımıyla çok geçmeden kent merkezine yakın sakin bir semt olan San Bernardino'da bir pansiyona yerleşti. Venezuela'ya gelmek için bundan daha uygun bir zaman bulamazdı. General Marcos Pérez Jiménez'in nefret edilen diktatörlüğü sallantıdaydı, son haftalarını yaşadığı sonradan anlaşılacaktı; ülkede başarısız isyanlar, el altından dağıtılan broşürler, yürekli din adamlarının konuşmaları, sık sık başvurulan gece sokağa çıkma yasakları, radyo ve televizyona karartmalar, güvenlik güçlerinin zorbalıkları ve bizzat General Pérez Jiménez'in *pronunciamientos*'u alıp yürümüştü. Hatta Momento'nun bürosunu bir gün askeri polis bastı, tesadüfen dışarıda olan García Márquez dışında herkes tutuklandı.

Peş peşe gelen gösteri ve başkaldırıların ardından diktatör en sonunda pes etti, bavullarını Amerikan dolarlarıyla tıka basa doldurarak 21 Ocak'ta Amerika'ya kaçtı. García Márquez şimdi, diktatörlük rejimlerinin sonunu temsil eden o 'kitlelerin sevinci-memurların ihtiyatı' karışımına tanık olmaktaydı, bu deneyimi aradan yirmi yıl geçtikten sonra *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda işleyecekti. Arkadan gelen demokrasiye geçiş coşkusu sırasında, kadın göstericilerle onları coplayan polislerin üzerine kentteki katedralden yağan hükümet karşıtı binlerce el ilanı gibi eski günlerde diktatörlüğe karşı verilen unutulmaz mücadeleleri konu eden birkaç yazı yayımladı.

Mart'ta, gezgin Kolombiyalı, Barranquilla'ya beklenmedik bir ziyaret yaptı ve sevgilisi Mercedes Barcha ile evlendi, Mısır asıllı bu olağanüstü güzel kız on üçündeyken Gabo ona ilk kez evlenme teklif etmişti. Kızın egzotik görünümü yüzünden arkadaşları ona 'kutsal krokodil' derlerdi, García Márquez *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni* adlı kitabını karısının bu takma adına ithaf etmiştir. García Márquez'in hak ettiği bu dengeli yaşam iki ay sonra *Momento* içinde yaşanan bir kriz nedeniyle sarsıldı. 13 Mayıs'ta, daha sonra kötü bir fasıl olarak hatırlanacak olayda Venezuelalı öğrenciler ABD Başkanı Richard Nixon'a tükürüp onu taşladılar; buna karşılık, derginin yayın yönetmeni bir yazı kaleme alarak bu hareketi kınadı ve Amerika'yı 'doğal olarak bağımız bulunan dost bir ülke' olarak niteledi. Patronun kısa süreli yokluğundan yararlanan Mendoza ile García Márquez onun adının baş harflerini ekleyerek yazıyı derginin resmi bir temsilcisinin değil herhangi birinin yazısı olarak yayımladılar. Bir tartışma çıktı; iki arkadaş istifa ettiler, García Márquez *Venezuela Gráfica* adlı bir dedikodu

dergisinde editör-yönetici olarak işe başladı, ama bu iş kendisine yazmak için pek zaman bırakmayan bir cendere gibiydi.[59]

Birkaç ay içinde hem Kolombiya'da hem Venezuela'da sağ görüşlü diktatörlükler devrildi. Kübalı diktatör Fulgencio Batista'nın 1 Ocak 1959'da rezil bir şekilde kaçışı ve Fidel Castro'nun gerillalarının zaferi, sansasyoncu basının günlük çarkları ve karmaşık kandırmacaları arasında bunalan bir García Márquez'de daha da büyük beklentiler doğurdu. Kısa bir süre sonra, Castro'nun Amerikan haber ajanslarının sol-karşıtı ön yargısını kırmayı amaçlayan bir medya kampanyası olan 'Gerçeklik Operasyonu'na tanıklık etmeleri için devrim hükümeti tarafından davet edilen birkaç gazeteciden biri de García Márquez oldu. Batista'nın sağ kolu Jesús Sosa Blanco'nun duruşmasında dinlediği kanlı dehşet öyküsü onun içinde Latin Amerika'daki diktatörlüklerle ilgili bir roman yazma arzusu doğurdu.

O sıralarda García Márquez'in aklından belli belirsiz geçen fikirler arasında Barranquilla'ya dönüp bir sinema okulu açmak da vardı. Ancak Küba hükümeti, Jorge Massetti adında bir Arjantinli göçmenin yönetiminde kendi haber ajansını, Prensa Latina'yı kurmaya karar vermişti. Romancı, Plinio Mendoza'nın emriyle hamile karısını alarak Mayıs ayında Bogotá'ya gitti, orada iki eski arkadaş Prensa Latina'nın bir şubesini kuracaklardı. Sıfırdan başladılar, vardiyaları ayarladılar, teleksleri izlediler, Havana'ya günde iki kez rapor yolladılar. Rodrigo bebek 24 Ağustos'ta doğdu, vaftizini yapan kişi de Camilo Torres'ten başkası değildi. Geriye dönüp bakıldığında, 1959 García Márquez için devrim niteliğinde bir yıl sayılır.

1960'ta Jorge Massetti Bogotá'ya uğradığında Prensa Latina'nın başka noktalarda da yetenekli yazarlara ihtiyacı olduğunu gördü. Aynı yılın sonlarına doğru García Márquez Havana'da altı ay kaldı, 1961 başlarında da ajansın New York City'deki şubesinde, iki görevliden biri olarak çalışmaya başladı. Ara sıra sağ görüşlü göçmen Kübalılardan, yazara karısını ve çocuğunu hatırlatan tehdit telefonları geliyordu; masasının üzerinde demir bir çubuk bulundurmaya başladı. Bir seferinde, Queens'teki evine arabayla dönerken yanı başında giden bir araba gördü –kendisine bir silah doğrultulmuştu. Amerika muhabiri olarak esas görevlerinden biri, 13 Mart'ta Başkan Kennedy'nin yeni kurulan Gelişim İçin Birlik üzerine yapacağı basın konferansını izlemekti. Ama yıl ortasında Küba'da 'mezhepçilik' krizi patlak verdi, Castro-öncesi, eski Stalinist partili tipler

iktidara gelmek için numaralara kalkışmışlar, bu amaçla Massetti'yi de saf dışı etmişlerdi. Massetti'ye destek vermek isteyen García Márquez de Prensa Latina'daki işinden ayrıldı.

Bir kez daha işsiz kalan García Márquez, Mercedes ile Rodrigo'yu alarak Amerika'nın güneyini de içine alan bir otobüs yolculuğuna çıktı, yakın geçmişte Faulkner'ın ölümsüzleştirdiği sıcak, geri kalmış, tozlu kasabaları yakından görmeyi hep istemişti. Birkaç kez Meksikalı sanılıp otellere kabul edilmeyen aile Faulkner'ın dünyasının lezzetini doğrudan tadacaktı. Tuhaftır ki onlar da Meksika'ya gitmeyi hedeflemişlerdi. Ceplerinde 100 dolar, bir de Plinio Mendoza'nın New Orleans'taki Kolombiya Konsolosluğu kanalıyla gönderdiği 120 dolarla Gabo film senaryosu yazmayı umduğu Mexico City'ye yöneldi.

İlk başta filmlerde iş bulamayınca iki mütevazı dergiye, yayın yönetmenliği için başvurdu, *Sucesos* (Olaylar) ve *La Familia* (Aile) adlı bu dergileri kısa bir süre önce tanınmış bir medya patronu (ve Luis Buñuel'in en iyi Meksika filmlerinden bazılarının da yapımcısı) olan Gustavo Alatriste satın almıştı. García Márquez, o tarihte kendi ayakkabılarının tabanlarının da incelip açıldığını, bu yüzden bir barda yapılacak iş görüşmesine, bacakları görünmeden oturabilsin diye nasıl erkenden gittiğini anmaktan hoşlanır. İşe alındı ve tam iki yıl sayfa düzeninden ısıtılıp sunulan, boşluk doldurucu yazılara kadar (derginin beslendiği malzeme) her şeyle o meşgul oldu.

1963 sonbaharında García Márquez J.Walter Thompson'un Mexico City şubesinde çalışmak üzere dergilerden ayrıldı, burada birkaç ay kaldıktan sonra McCann Erickson'un yan kuruluşu olan Stanton, Pritchard ve Wood reklam şirketine geçti. Yaklaşık aynı tarihte rüyasını gerçekleştirmeye, film senaryoları yazmaya başladı. Bundan sonra iki yıl on-on iki senaryo yazacak (bir kısmı yetenekli genç bir romancı olan Carlos Fuentes'le birlikte), bunlar çoğunlukla düellolarla, kurşun sıkmalarla ve karşılıksız aşklarla dolu, para için yazılmış melodramlar olacaktı.[60]

Sonradan García Márquez sinema alanındaki bu işlerin çoğuna iflah olmaz gözüyle bakacaktı. Beş-altı yıl köksüz ve başıboş dolaştıktan sonra 'demir atan' García Márquez Mexico City ile doğduğu Kolombiya'yla olduğu kadar sürekli bir ilişki başlattı. Tanınmamış olsa da sağlam bir edebi çalışma vardı arkasında. Bogotá'da *El Espectador*'da çalıştığı günlerde

Hanım Ana'nın Cenaze Töreni'ni oluşturan öyküleri yazmaya başlamıştı; Avrupa ve Venezuela'da geçen sonraki beş yıl boyunca büyük bir özenle onların üzerinde çalıştı, o acı-tatlı ufak işlerin günün birinde antolojilere gireceği, derslerde okutulacağı aklının ucundan geçmiyordu. Paris'teki bir çatı katında *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok* adlı ince ve trajikomik kitabını tasarlamış ve sonra onu kelimelere dökmek için bir yılını harcamıştı. Önce Kolombiya'daki gazetelerde ve küçük dergilerde yayımlanan bu kısa romanların ikisi de 1962'ye kadar kitaba dönüşmeyecekti. Paris'e dönünce *Kötü Saatte* adını alacak sorunlu romanına da başlamıştı. Tuhaftır ki henüz basılmadan Kolombiya'da Esso Ödülü'nü kazanan da bu kusurlu romanı oldu, ama 1966'ya kadar kitaplaşmadı. Ödül parası, 16 Nisan 1962'de dünyaya gelen ikinci oğlu Gonzalo'nun doğum masraflarına yardımcı oldu.

Kötü Saatte yazılıp bittikten sonra García Márquez ciddi bir şekilde yazamama nöbetine girdi. Aksini kanıtlayacak bir müsvedde bulunmadığı takdirde, görünen o ki 1961'den 1964 sonuna kadar García Márquez bir tek yeni, salt 'edebi' bir şey üretememiştir. Biyograf Saldívar yazarın yaratıcılığındaki bu çöküşün ayrıntılarını ve olası nedenlerini gün bazında anlatır –mali sıkıntılar, hem işinin hem film çalışmalarının talepleri, o güne kadar ortaya koyduğu işin biçimsel özelliklerinden hoşnut olmaması–, gelecekteki edebiyat araştırmacıları da kuşkusuz bu tarihi olayı zenginleştireceklerdir.[61] Nedenleri ne olursa olsun, arkadaşı Kolombiyalı şair ve iş adamı arkadaşı Álvaro Mutis'e o günlerde 'Bir daha asla yazmayacağım,' diyen García Márquez bunu gerçekten düşünmüş olmalı.[62]

García Márquez'i sonunda bu uykudan uyandıran, esinlenmenin katıksız gücü hakkında anlatılan en dramatik olaylardan biri oldu. García Márquez'in hatırladığına göre, ailesiyle birlikte, beyaz Opel arabasıyla Mexico City'de, Acapulco otoyolunda gidiyorlarmış, birden bire, 1942 yılından beri yaratmaya çalıştığı kitabın her bir kelimesini kafasında canlandırabildiğini fark etmiş. "İçimde öylesine olgunlaşmıştı ki, ilk bölümü kelimesi kelimesine birisine dikte edebilirdim."[63] Ansızın bir U dönüş yapmış, önlerindeki altı ayda kendisi romanını yazarken ailenin maddi durumuyla ilgilenmesini karısından rica etmiş. Odasına (sonradan dendiği üzere 'Mafia'nın İni'ne) dönünce de oturup tutkuyla, günde sekiz saat yazmış, aylar geçtikçe roman başlı başına bir hayat kazanmış, Albay

Buendía'yı öldürmesi gereken öğle sonrasında suratı asılmış Gabo'nun, o arada Mercedes gizlice televizyonu, radyoyu, bir duvar saatini ve bir yumurta çırpacağını rehine vermiş, kira gecikerek ödenmiş, kasaptan veresiye alışveriş edilmiş, zorda kalınınca, yan komşuları olan ve *Yüzyıllık Yalnızlık* adı verilen romanın ithaf edildiği bir Katalan çift dahil çeşitli arkadaşlarından borç ve duygusal destek alınmıştı.[64]

On sekiz ay ve on bin dolarlık bir borç yükünün ardından bin üç yüz daktilo sayfalık bir müsvedde, ayrıca çalışırken yapılmış çeşitli şemalar ve çizimler ortaya çıkmıştı ki yazar bu sonuncuları hemen imha etti.[65] Yılın başlarında Arjantin'deki Editorial Sudamericana García Márquez'e tesadüfen daha önceki yapıtlarını yeniden basabileceklerini yazmıştı, bunun yerine yazmakta olduğu romana bakmaya karar verdiler. García Márquez ile Mercedes müsveddeyi postaya vermek üzere hazırlarken Mercedes içinden (daha sonra itiraf ettiği üzere), 'Ya bütün bunlardan sonra bu kötü bir romansa?' diye geçirdi. Başka şanssızlıklar da oldu: Karı-koca postaneye giderken, müsveddenin konulduğu kutu açıldı ve birkaç sayfa sokağa savruldu. Postanenin veznesine geldiklerinde posta paraları çıkışmadı, bu yüzden sadece yarısını gönderebildiler, García Márquez kalanı için gereken parayı ilerleyen saatlerde tamamlayabildi.

İyi eleştiriler ama –öteki kitaplarının kaderi olan– mütevazı satış rakamları bekleyen García Márquez birden gelen başarıya hazırlıksız yakalandı. İlk birkaç ay kitabı çok satanlar listelerinde, kendisi de sahne ışıklarındayken röportaj isteyen muhabirlerin, bir sonraki romanı karşılığında kendisine Majorka'da (herhalde orada yazılacağını varsayıyordu) bir ev teklif eden bir yayıncının, kendisinden mektup alabilmek için fotoğraflarını gönderen kadınların filan takibine uğradı. Sonraki iki yıl ünü dünyayı sardı, kitabı Fransa'da ve İtalya'da önemli ödüller aldı, Amerika'da yüksek satışlara ulaştı.

Çok geçmeden bu koşullar altında çalışamaz duruma gelen García Márquez Ekim 1967'de ailesini alıp Barselona'ya gitti, tanınmadan yaşamak, telefonlara son vermek ve huzur içinde yazmak istiyordu. Gezgin García Márquez, sürgüne giden Cumhuriyetçi dostlarına sadakatinden dolayı bir zamanlar Franco'nun İspanya'sından uzak durmuştu, ama 1960'ların sonlarında Barselona rejime kültürel ve siyasi açıdan karşı çıkanların merkezi haline gelmekteydi, ayrıca orada sürgünde Latin

Amerikalı yazarlar da vardı, bunlardan Perulu Vargas Llosa artık ünlü olan Kolombiyalı yazarın hemen dostu ve savunucusu oldu (1975'teki kişisel ve ideolojik ayrılıklarına kadar). Ayrıca García Márquez, Latin Amerika'daki diktatörlükleri işleyeceği romanı için yapacağı araştırmanın bir parçası olarak sağ görüşteki bir diktatörlüğün son günlerine tanıklık etmek istiyordu.

İlk başta, kitap üzerinde belki de bir yıl geçirmeyi planlamıştı; ama yedi yıllık bir projeye dönüştü. Aynı zamanda Franco İspanyası'nın katı kuralcı sertliğini, kendisinin şimdi tarihi-coğrafi bir karışımını yaratmakta olduğu Karayip diktatörlüklerinin hep simgesi olmuş olan göz alıcı aşırılıktan, ahlak dışı erotizmden ve simgesel resmiyetsizlikten çok farklı bulmuştu. O uzun yazım sürecinin ortalarındayken García Márquez ile ailesi bir yıllığına oradan ayrıldılar, Karayipleri ülke ülke keşfettiler, amaç, romancının 'guava meyvesinin rayihasını zihninde yeniden canlandırmasıydı'. Sonra Barselona'ya döndüler; yazarın hayali despotunun hayatı yalnızlık içinde son soluklarına doğru gitti; 1975'te (tesadüfen General Franco'nun öldüğü yıldı) uzun zamandır beklenen *Başkan Babamızın Sonbaharı* yayımlandı ve hemen beş yüz binlik bir satışa ulaştı, ancak romanın yoğun ve güç anlaşılan metni, Macondo'ya kavuşmayı bekleyen pek çok umutlu okurun iştahını kaçıracaktı. Hep yazmak istediği öteki kitabı artık yazmış olduğuna göre García Márquez, Mexico City'nin bir banliyösü olan Pedregal San Angel'de bir ev satın aldı, yazdığı yılların çoğunu orada, karısı ve ziyaretine gelen oğullarıyla birlikte geçirdi.

O arada García Márquez dünya çapındaki ününü çeşitli sol amaçlar için ya da savaşan taraflar arasında 'sessiz diplomasi' kurmak üzere bir destek aracı olarak kullanmaya başlamıştı. 1972 yılında Venezuela'da saygın Rómulo Gallegos Ödülü'nü aldığında törende verilen para ödülünün tamamını parlamentoda temsil edilen Movimiento al Socialismo'ya bağışladı (MAS); 10 bin dolarlık Neustadt Ödülü'nü Siyasi Hükümlülerle Dayanışma Komitesi'ne verdi. García Márquez, Güney Amerika diktatörlükleri üzerine Bertrand Russell Mahkemesi oturumlarına aktif olarak katıldı, Başkan Omar Torrijos'un, efsanevi kanalı ve yakınındaki bölgeleri Panama hâkimiyetine almak için başlattığı kampanyada çeşitli biçimlerde yer aldı.

García Márquez kalemini ve bağlantılarını kullanarak elli yıllık Somoza diktasına karşı verdiği mücadelede Sandinista gerillalarına yardım etti, 1979'daki zaferlerinden 1990'daki seçim yenilgilerine kadar Amerika'daki kötü niyetli medya-ordu birliğinin saldırılarına karşı onları savunmak için elinden geleni yaptı. Yeri gelince, bir Kübalı siyasi hükümlünün salıverilmesi için Fidel Castro nezdindeki nüfuzundan yararlandı, farklı zamanlarda Kolombiya hükümeti ile bazı gerilla hizipleri arasında aracı oldu.

1981 başında uluslararası piyasada epeyce ses getiren bir tantanayla görünüşte basit, kısalığı aldatıcı *Kırmızı Pazartesi* adlı romanı yayımlandı. Kolombiya, İspanya, Arjantin ve Meksika'daki yayıncıları aynı anda iki milyon kopya bastılar. O sırada García Márquez, kendi ülkesindeydi, yeniden oraya yerleşmeyi düşünüyordu. Ancak 26 Mart'ta Meksika'ya dönerek siyasi sığınma hakkı istedi (Latin Amerika'da çok alışıldık bir işlemdir). Bogotá'daki Julio César Turbay Ayala'nın Liberal hükümeti bu taleple alay etti, García Márquez'in yeni kitabı için reklam yapıldığını öne sürdü. Yazarı savunmak gerekirse, hâlâ kuşatma altındaki Kolombiya'da geniş çaplı bir baskı uygulanacağına, aralarında García Márquez'in de bulunduğu bin kadar sol aydının listelendiğine ve tutuklanacağına dair söylentiler dolaştığını söyleyebiliriz. Ayrıca, bazı M-19 gerillaları, García Márquez'in kendilerine para sağlayan en önemli kaynaklardan biri olduğunu 'itiraf etmişlerdi'; olağanüstü bir durum ortaya çıktığında yazarın sözünü sakınmadan belirttiği görüşlerinin ve Küba'daki bağlantılarının pek yardımı dokunmayacaktı. Şili'de demokrasiyi tahrip edip –Pablo Neruda da dahil (ordu birlikleri evine girip yağmalamış, Neruda'ya silah doğrultup günlerce yerde yüzüstü yatmaya zorlamıştı, oysa yazar bir hafta sonra kanserden ölmüştü) –pek çok sol görüşlü sanatçının tutuklanmasına, işkence görmesine ve ölmesine yol açan Pinochet darbesinin örneği kuşkusuz García Márquez'in aklında yer etmiş olmalıydı.

Yüzyıllık Yalnızlık'ın dünyadaki satışları García Márquez'i maddi sıkıntılardan kurtarmış olsa da o gazetecilik tutkusundan hiç vazgeçmedi. Bununla birlikte artık 'savunma' gazeteciliği lüksünü kendine tanıyabilecek durumdaydı. Başkan Allende'nin Şili'de son mücadeleleri hakkında olsun, Angola'nın Portekiz yönetiminden kurtulması, Vietnam'da savaş sonrası durum, ya da Fransız sosyalisti François Mitterand'ın edebi zekâsı olsun, García Márquez anlattığı şeye vakıf olarak, akıcı bir dille ve Karayip

zekâsıyla, yakınlık duyduğu konuları haber yapıyordu, üstelik kovulma, işten atılma korkusuna kapılmadan düşüncesini açıklayabiliyordu. Bu makalelerin yer aldığı başlıca yerlerden biri, 1974'te Bogotá'da kurulmasına yardım ettiği, paraca desteklediği bir dergi olan *Alternativa* idi. Önceleri 15 günde bir yayımlanırken bir yıl içinde haftalık formata geçti ve 1975 yılında bürosunu tahrip eden gizemli bir bomba ve sürekli çekilen para sıkıntısı gibi baskılara rağmen dergi, 1980 yılında iflas etmek zorunda kalana kadar hemen hemen hiç ara vermeden sürdürdü yayınını. Yüksek sayıda dağıtılamaması yanında reklam almama kararı da uygulanınca bu proje ekonomik açıdan sona geldi.[66]

1980'de García Márquez, cumartesi günleri Cuernavaca'daki evine çekilip haftalık köşeyazısı hazırlama alışkanlığı edindi. İspanyolca dilindeki yirmi-otuz gazete ve dergide yayımlanan bu yazılar Bach'ın cello süitlerinden cani ve budala Arjantin askeri rejiminde 'kaybolan' yazarlara kadar çeşitli konuları işliyordu. Bu kısa denemeler, sonraki üç yıl boyunca İspanyolca dilindeki en renkli, en aklı başında, son derece özel dergi yazıları arasında yer aldılar. Bunlara ek olarak, 1982 yılında García Márquez bir aşk hikâyesi olarak tanımladığı bir çalışmaya başlamıştı; ancak beklenmedik bir ikinci rüzgâr onun hayatını bir kez daha kökünden değiştirecek, yaratıcı faaliyetini kesintiye uğratacaktı.

Yüzyıllık Yalnızlık'ın yayımlanmasını izleyen on yılda García Márquez bir dizi uluslararası ödül almıştı, bunların arasında 1971 yılında Columbia Üniversitesi'nin verdiği fahri doktorluk (orada kravat takmayı reddetmişti) ve 1981'de Başkan seçildiğinde yapılan törene García Márquez'in de (Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos ve Julio Cortázar'la birlikte) katıldığı Fransız sosyalisti François Mitterrand'ın verdiği Legion d'honneur de vardı. Ancak 1982 yılındaki Nobel Edebiyat Ödülü hiç beklenmedik bir anda çıkageldi. O güne kadar Latin Amerikalılar arasında bir sonraki Nobel edebiyat ödülünü alacak kişinin doğal olarak avangart şair, hikmetli denemeci ve Meksika'nın ileri yaştaki, kültürlü, ılımlı muhafazakâr devlet adamı olan Octavio Paz olacağı tahmin ediliyordu. Elli dört yaşındaki García Márquez, Albert Camus'den bu yana bu ödülü alan en genç yazar olmuştu.

García Márquez ödülü almaya gitti. Pek çok arkadaşıyla birlikte İsveç'e gitmek üzere Bogotá'dan ayrılırken bizzat Başkan Belisario Betancur neşe

içinde ‘Bütün Kolombiya Gabo’nun yanında olacak!’ diyerek onları uğurladı. Gidenlerin yanında ayrıca Kolombiya’nın altı değişik dans ve müzik topluluğundan altmış sahne sanatçısı vardı, bunlar sonbahar Stockholm’ünün siyah-beyazlığına tam bir hafta tropik eğlence katacaktı.[67] García Márquez törene Avrupalılar gibi ceketli ve kravatlı değil, anakaralı Karayiplilerin geleneksel beyaz keten *liqui-liqui*’sini giyerek katıldı.[68] Ödül töreninde, halk karşısında konuşurken duyduğu çekingenliği yendi, Latin Amerika’nın kendine özgü güzellikleri ve yaşadığı siyasi trajediler üzerine dokunaklı bir konuşma yaptı.[69] Bu konuşmanın belirgin biçimde ideolojik olduğunu söyleyerek hoşnutsuzluğunu belirtenler çıktı, ama neticede neredeyse yüzyıldır böylesine eğlenceli bir tören görülmemişti. Organizasyonu hazırlayan koordinatör, García Márquez’in arkadaşlarına, ‘Nobel törenlerini hazırlamakla geçirdiğim bunca yılda İsveçlileri hiç bu kadar keyifli görmemiştim,’ demişti.[70]

García Márquez’in ilk başta belirttiği amacı, ödül parasını Kolombiya’da, *El Otro* (Öteki) adında yeni bir gazetenin kuruluşuna harcamaktı.[71] Ancak mali sıkıntılar ve mevcut medyanın varlığının neden olduğu engeller yüzünden bu dikkate değer projesi hayata geçirilemedi. Büyük bir romancının arzusu ve sevilirliği bir gündelik kitle gazetesini çıkarmak gibi hevesle başlatılanı, bir projeyi desteklemeye yetmiyor.

Nobel sonrasında aylarca süren yükümlülükler başladı, García Márquez üzerinde çalışmakta olduğu romanı ancak 1983 sonlarında yeniden eline alabildi. Şubat 1984’ten Eylül 1984’e kadar haftalık köşeyazılarına ara vererek –annesiyle babasının yaşamakta oldukları– Cartagena’da bir daire kiraladı ve kitap üzerinde günde sekiz saat çalıştı, romanında daha iyi betimleyebilmek için öğleden sonraları eski kentte dolaşıp çevresini gözlemledi. Bir yıl geçmeden Mexico City’deki evine döndü, bilgisayarının başına geçti; romanın geri kalan kısmını bu aletle nasıl da hızlı tamamladığına hayret ediyordu. 1985’te, 3 tane bilgisayar disketini boynuna astı, Barselona’ya uçtu ve roman ‘müsveddesini’ ajansı olan Carmen Balcells’e verdi. Hemen yazıcılar devreye sokuldu, bütün iş iki haftada bitti, kitabı ciltleyeceklere, ele alır almaz dağılmayacak şekilde ciltlemeleri talimatı verildi. 5 Aralık 1985’te *Kolera Günlerinde Aşk*’ın bir milyon kopyası, İspanyolca konuşulan ülkelerden nüfusu en kalabalık olan ilk

dördünde basıldı.[72] Bogotá'daki resmi bir toplantıda eski Başkan Alfonso López Michelsen, romanın Kolombiya baskısını, kitabın Proust'la olan sanatsal yakınlığına işaret ederek güzel kelimelerle ve bilgili bir konuşmayla sundu.

1980'lerin ortalarından itibaren García Márquez'in yaşamı, kelimelerin ve hayalgücünün adamı olarak durmadan büyümek oldu, sürekli yeni konulara ve malzemelere dalan bir söz ustasıydı artık. Daha sonraki eserlerinin arkaplanını ilerideki bölümlerde ele alacağız, şimdilik sadece kurtarıcı Simón Bolívar'ın son aylarını anlatan *Labirentindeki General* (1989) adlı romanını; *Doce Quentos Peregrinos* (On İki Gezici Öykü, 1992) adlı Avrupa'yı ziyaret eden ya da oraya yerleşen Latin Amerikalıların değişik deneyimlerini anlatan bir düzine öyküyü; yaklaşık 1780 yılında Cartagena'da geçen ve kölelik, Afro-Hispanik uygarlık, Katolik Kilisesinin izlediği siyaset, sömürgelerdeki seçkin zümreler ve inanılmaz saf ama son derece romantik bir bağ türünden hassas konulara odaklanan kısa ama pırıl pırıl bir güzelliğe sahip *Aşk ve Öbür Cinler* gibi kitaplar oluşturduğunu söylemekle yetiniyoruz; ve bir de *Benim Hüzünlü Orospularım* (2004) var; kültürlü ama duygusal açıdan gelişmemiş, doksanlık ikinci sınıf bir yazarın gerçek aşkın zevkine ve olanaklarına sonradan uyanışını anlatan yarı-roman bir kitap.

Ayrıca, ülkesindeki bitmek bilmeyen uyuşturucu terörü ile yüz yüze kalan García Márquez *Bir Kaçırılma Öyküsü*'nü (1996) yazdı, Kolombiya'daki kanlı ve korkunç uyuşturucu savaşlarının kurbanı olan on tane üst düzey kurbandan oluşan seçkin bir grubu ele alan, kitap boyutunda bir araştırmacı gazetecilik ürünü. Kendisinin az daha ölümle sonuçlanacak olan hastalığının ardından (aşağıya bakınız) bu yaşlı, büyük adam sadık hayranlarına çocukluğunu, ergenliğini ve edebiyattaki çıraklık dönemini samimi bir dille anlattığı *Vivir Para Contarla* (*Anlatmak İçin Yaşamak*, 2002) adlı kitabını sundu, Gabo'nun bugüne kadarki tek kapsamlı anı kitabını.

Nobel'i izleyen yıllarda yazar bir süreliğine tiyatro ve sinema alanında ciddi, yaratıcı işler yaptı. 1980'lerin ortalarında *Amores difíciles* (Zor Aşklar) başlığı altında altı filmlik bir dizinin senaryolarını yazdı, bu filmler İspanyol Ulusal Televizyonu'nun desteği altında çekildi. Kıdemli beş Latin Amerikalı sinema adamıyla bir İspanyol'un her biri bir film çekecekti. 1989

yılında gösterime giren filmler sanat evlerinde ve müzelerde gösterildi. Filmlerden bazıları –özellikle *Milagro en Roma* (ki daha sonra García Márquez'in La Santa adlı öyküsünün temeli olmuştur), çok geçmeden başlı başına birer klasik oldular. Bir başkasının, *Bayan Forbes'in Yazı* (bu adla da bir öykü yazdı) adlı filmin başrolünde ünlü Alman kadın oyuncu Hannah Schygulla vardı. Dizinin adı özellikle, saplantılı bir biçimde suçluyu arayan ve o arada ona âşık olan bir tecavüz kurbanının rahatsız edici hikâyesinin anlatıldığı *Yo soy la que buscas* (Aradığın Kişi Benim) adlı filme uygun düşüyordu.

1987'de Gabo bilinen tek oyununu kaleme aldı: *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (Oturan Bir adama Karşı Bir Aşk Yergisi). Format alışılmadıktı: oyunun tamamı, Karayipli (hangi ülkeden olduğu belirtilmemiş) bir ev kadını olan Graciela'nın söylediği bir saatlik tutkulu bir nutuktan oluşuyor, kadın gazete okuyan, dilsiz kocasına bağırıp çağırıyor (aslında bir manken) ve çeyrek yüzyıllık evliliklerindeki belirli anları hatırlıyor. Sonunda bir kibrit çakıp dalgın kocasının gazetesini tutuşturuyor. Arjantinli oyuncu Graciela Duffau için yazılan oyun 1988 yılında Havana'da ilk kez sahnelendi, dünya prömiyeri daha sonra, 1994'te Buenos Aires'te yapıldı. Yapısı, Strindberg'in *Daha Güçlü*'sündeki ve Cocteau'nun *İnsan Sesi*'ndeki monolog örneklerine benzese de bu oyun Avrupalıların bu çalışmalarından, yazarın heyecanlı ve insafsız mizahıyla attığı özel imzayla, içerdiği tek satırlık şakalarla ayrılır.

Artık halka mal olan Gabo altmışlı yaşlarını sürerken 'siyasi' olmaktan çok profesyonel bir rol üstleniyordu. Saygın amaçlar için aranılan bir kişi olan yazarın somut hareketleri ve kararları, Nobel ödüllü bir kişiye ait olduğu için daha da büyük ağırlık taşıyordu. Bu bağlamda, 1986'da, Arjantinli film yapımcısı Fernando Birri ile birlikte Havana yakınlarında Escuela Internacional de Cine y Televisión'u kurdu. Castro'nun Küba'sı elbette son derece gelişmiş, yüksek kaliteli sinema sanayisiyle övünüyordu, okul da bu teknik altyapıdan ve eğitimli personelinden yararlandı. Okul, dünyada hatırı sayılır derecede saygınlık kazandı, Amerikalı film yapımcıları Stephen Spielberg ve Francis Ford Coppola gibi ünlü yapımcılar tarafından ziyaret edildi.

Ayrıca García Márquez'in bir kültür insanı olarak benimsediği görevler arasında Latin Amerikalı gazetecileri daha iyi beslemek de vardı, özellikle

Fundación para un Nuevo Periodismo’da. Gabo’nun başkalarıyla birlikte kurduğu bu vakıf kısmen UNESCO kısmen de Inter-American Development Bank tarafından destekleniyordu. Gabo yazılı basın girişimlerinin bir başkasında, 1999’da İspanya’nın saygın haftalık haber dergisi *Cambio*’nun (Değişiklik) Kolombiya baskısını satın almak için para koydu; bunun için mahallinden, pratik ayrıntılarla yüklü bazı haberler yaptı. Bu tür gazetecilik girişimlerinde yazarın asıl rolü danışmanlık düzeyindeydi; yönetimde bir ağırlığı ve ilgisi olmadı, şurası muhakkak ki, günlük büro çalışması ve küçük işler onu yazarlık sorumluluğundan uzaklaştırırdı.

1967’de ansızın paraya ve üne kavuşmasından beri García Márquez dünyanın birçok büyük kentinde yaşamış, Barselona, Paris ve Mexico City’de evi olmuştu. Ancak 1990’ların başında, Cartagena’da kendisi ve ailesi için kumtaşı renginde geniş teraslı, yepyeni, kocaman bir ev tasarlanıp inşa edilmesini istedi. O eve yerleşmesi, onun *costeño* köklerine kesin dönüşüydü, bir kez daha o kentin günlük yaşamının parçası oldu, akşamüzerleri gezintiye çıktı, sokakta yanına yaklaşan sıradan insanlarla sohbet etti.

Yaşlılık ve bunun sonucu olan güçsüzlük, 1999 yılında García Márquez’e ciddi bir darbe indirdi, lenf kanseri tanısı kondu. Bereket Bogotá ve Los Angeles’de uygulanan yoğun tedaviler (Başkan Bill Clinton, yazarın Amerika’ya girme yasağını kaldırdığı için Los Angeles’e rahatça gidebilmişti) yazarın hayatını kurtardı, o zamandan beri de hastalık belirtileri görünmedi. Uçurumun kıyısına kadar geldiği için anılarını yazma zamanının geldiğini hissetti, yani *Anlatmak İçin Yaşamak*’ı.

Ertesi yıl ise Gabo’nun hastalığı, biraz da tuhaf denebilecek bir başka edebi ürüne neden oldu. Güya yazarın Tanrı’ya yakararak kendisinin bir kukla olduğundan söz ettiği ve bu dünyaya veda ettiği bir mektup García Márquez’in adıyla birkaç dilde, internette dolaşmaya başladı. “Kukla” başlığı altındaki bu yazıda, daha fazla zamanı olsaydı Gabo’nun sözümona yapacağı şeyler sıralanıyordu. (Örneğin: “Güzel bir çikolatalı dondurma isterdim.”)

Rahatsız edici bu vedayı milyonlarca kişi okuduktan sonra García Márquez bu mektubun tamamıyla bir sahtekârlık, kendisinin elinden asla çıkmayacak abartılı bir şey olduğunu açıkladı. Daha sonra yapılan

araştırmalar gerçeği ortaya çıkardı: Görünüşe göre bu “konuşma”, Meksikalı bir vantrilok tarafından, kuklasının gösterilerde söylemesi için kaleme alınmıştı. Yazıyı eline geçiren Perulu bir gazeteci, Gabo’un adını ekleyerek bu acı mektubu yaymıştı. Anlık, kişiselleştirilmiş evrensel telekomünikasyon çağında ünlü olmanın böyle beklenmedik tehlikeleri doğabiliyor.

O arada García Márquez ve başarıları övgü toplamaya devam ediyordu. En parlak anlarından biri, 6 Mart 2007’de Aracataca’da, yazarın sekseninci yaşı dolayısıyla uluslararası bir kutlama yapıldığında yaşandı. Daha sonraki yıllarında García Márquez ile Küba’nın Fidel Castro’su arasında olağanüstü yakın bir dostluk doğdu. Ne yazık ki Gabito, yaşlılık yıllarında bellek kaybı yaşamaktaydı, Gerald Martin’in hazırladığı muhteşem biyografide bu acı süreç kısaca anlatılmaktadır.[73]

Uluslararası konumuna rağmen gördüğümüz gibi García Márquez gençliğinin ülkesine sıkı sıkıya bağlıdır. *Başkan Babamızın Sonbaharı*’ndan bu yana yazdığı romanlarda işlediği sorunlar ve odaklandığı noktalar daha da yerelleşti. En çok ihtiyaç duyduğu anda kendisine duygusal ve mali destek veren kişilere sebatla sadık kaldı, aynı nedenle medya dünyasındaki ünün ve parıltının sığ büyüsüne ve baştan çıkarmalarına da arkasını döndü. García Márquez en yakın dostlarının *Yüzyıllık Yalnızlık*’tan öncekiler olduğunu söyler; toplum içinde katıldığı görevlerde durmadan üstüne çullanan ya da kapısına dikilen avukatlardan ya da servet avcılarından onu koruyan da bu kişiler ve birbirine kenetlenmiş ailesidir. Başkalarıyla olmaktan genelde zevk alan tatlı ve cana yakın bir adam da olsa, karşılaştığı taleplerin ve aldığı davetlerin (ister gerçek ister fırsatçı olsun) yarısına bile katılsaydı, öncelik verdiği şeylere, yani yazmaya, ailesine ve dostlarına ayıracak hiç zaman bulamazdı.

García Márquez’in Yöntemleri

DÖRT

García Márquez sabahlarını mutlaka yazmaya ayırır. Saat altıda kalkar, bir fincan kahve içer, gazetesini yatakta okur. Sonra yazı kıyafetini geçirir sırtına, (önden fermuarlı, tek parça mavi bir tulum) ve eğer Mexico City’deyse, arka avlusunda özel yaptırdığı bungalovuna gider. Orada, dağ soğuğuna karşı koymak için ısıtılmış odada, binlerce klasik müzik kaydından birinin fon müziği eşliğinde saat bir-ikiye kadar çalışır, sonra ailesi ve yakın dostlarıyla yemek yer ve günün geri kalan kısmını onlarla geçirir. Yazarı görmek isteyen olursa, eski dostlarından, evin kâhyasından, oğullarından ve karısından oluşan barikatları aşmak ve her birinin onayını almak zorundadır.

Gazetecilikteki deneyimi sayesinde, yaşayan bütün büyük yazarlar arasında García Márquez gündelik gerçeğe en yakın olanıdır. Kuşkusuz ona açık ve net, ortalama okurun anlayabileceği şekilde yazmayı öğretmiştir bu meslek. Gazeteciliğinin romancılığı üzerindeki etkisi sorulduğunda García Márquez açık ve net düzyazının değil, düzenli ve disiplinli yazma alışkanlığı ve uzun bir düzyazıyı inanılır kılan küçük ayrıntıları metne katmasının altını çizer, tıpkı *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta Peder Nicanor Reyna’nın bir fincan sıcak çikolatası ya da Mauricio Babilonia’nın sarı kelebekleri gibi.

Alışılmadık boyutta, García Márquez avamın ve sokak yaşamının şairidir. En iyi bildiğini ve yarattığını iddia ettiği dünyadır bu, gerçekten de kaçakçıları, sokak sanatçılarını, fahişeleri, horoz dövüşlerini ve diğer resmiyet üstü ‘halk’ konularını (işçilerin grevleri ve siyasi isyanlar dâhil) onun gibi anlayışla, güzel sözcüklerle ve onurla betimleyen pek az romancı vardır. Aynı şekilde, García Márquez bütün hayatı boyunca halk kültürü konusunu tutkuyla, kendini adayarak işlemiştir –gerçekten de onu korumak, yazar için uzun zamandır kişisel bir görev olmuştur. Yirmilerindeyken, çizgi bantları öven yazılar yazmış, bunların bir edebiyat türü sayılmasını önermişti (bu dediğimiz, çizgi romanların bir tür olarak kabul edilişinden onyıllarca önceydi). Benzer şekilde, guaracha, mambo, bolero gibi Afro-Hispanik müzik türlerini de sık sık övmüştü. Bütün bu pop-kültürel olguları; frak ve silindir şapkayı, Afrika kaynaklı müziği küçümseyen

ağırbaşlı akademisyenleri ve kibirli papazları, hatta fırsat bulunca bu müziği şeytan işi diye lanetleyen üst tabakadan hanımefendileri harcama pahasına tekrar tekrar öne çıkarır.

Genç García Márquez'in gazete yazılarını okurken, tavırları, mizacı ve dünya görüşü tamamıyla gelişmiş, altmış ya da yetmiş yaşındaki halinden pek de farklı olmayan yirmi yaşında biriyle karşılaşırız. Gençliğindeki yazılarında bile onun tipik mizah duygusunu, en saygın adetlerde (resmi ziyafetler, güzellik yarışmaları) bile komik bir yan gören ya da bu dünyada dikkate değer pek çok ilginç ve garip şeyi –kümesinde deve besleyen Robertson adındaki bir Teksaslı, ya da genç muhabirin bir mango ağacının altında oturmuş İncil okurken gördüğünü iddia ettiği bir Çinli, ya da Noel Baba'ya mektup yazıp üç yüz tane üç tekerlekli bisiklet dileyen oğlan çocuğu gibi– bulup çıkaran heyecanını ve hayalci çekiciliğini görmek mümkündür. Öte yandan, o yıllarda Karayip mizahında yaygın olan yüzeysel erkek şovenizmine García Márquez'in bu ilk yazılarında çok şükür hiç rastlanmaz; onun kurmaca metinlerinin büyük kısmında maçoluğun alaya alınması ve kadınların özellikle öne çıkarılması rastlantısal değildir.

Bogotálı akademisyenlerin ve dilbilgisi uzmanlarının kültüre geleneksel olarak uzun gölgelerini düşürdükleri, Latin Amerika'nın en ağırbaşlı ülkesinden gelen García Márquez, başından beri kendini anti-akademik, kurum karşıtı ve ciddiyet karşıtı olarak tanımlayacaktı. Onun özenli ve incelikli siyasi solculuğu kültürel duruşuyla sık sıkıya bağlıdır. Yazarlık kariyerinin ilk başta bilinçli bir şekilde Kolombiya edebiyatındaki statükoya karşıt bir kalıpta biçimlenmesi gibi, García Márquez'in sosyalist ve antiemperyalist görüşleri, Amerika Birleşik Devletleri'nin hükmü altındaki evrensel statükoya karşı ilkeli bir karşıtlık gösterir (Time-Life'dan Henry Luce bu dönemi 'Amerikan Yüzyılı' diye övmüştü).

Gençlik yıllarında yazdığı ilk köşe yazılarında bile García Márquez, Batı'nın anti-komünist saplantılarına el atmıştı: Hollywood'un kalitesiz, ulusalcı sağcı yapımlarına ya da masum görünen pek çok Amerikan çizgi filminin bilinçaltında yatan ideolojiye. Elbette Kolombiya'da *la Violencia* yaşanıyordu o sıralarda, resmi sansür daha da karmaşık olan oto-sansürün dinamiğiyle bir kat daha güçleniyordu; çoğu yazarın yaptığı gibi, García Márquez'in de başvurduğu hilelerden biri, *başka* ülkelerin sağ kanattaki güçleriyle alay etmekti. Ya da siyasetini insani konulardaki haberlerinin

içine gizlerdi; Kolombiya'nın Kore Savaşı gazileriyle ilgili olarak 1954 Aralık'ında yayımlanan ve son derece güzel bir anlatımla hazırlanan üç haberi öne çıkar; bu haberlerde geri dönenlerin çoğunun yaşadığı sefaleti ve yoksulluğu, çıkarları konusunda bu kişilerin nasıl yanıltılıp kandırıldıklarını, kamuoyunda onların akıl sağlıklarının bozuk olduğu izleniminin yaratıldığını ve madalyalarını rehin veren savaş kahramanının hikâyesini anlatmıştır. Bu yazılar, sert bir siyasi mesaj taşıyan, titiz ve gerçeklere dayalı bir sunumun örnekleridir.

García Márquez'in solculuğu ve tuhaf mizahı, edebi üslubu ve dünya görüşüyle bütünleşseler de ve daha sonra onun romancılığının bir parçası olarak gelişseler de, gazeteciliğinde itici güçlerdir. Aktivist bağlamda yüklenimleri de vardı yazarın. Barranquilla'daki *El Heraldo* günlerinden başlayarak García Márquez'in Kolombiya'daki Komünist Parti'yle geçici bir ilişkisi oldu, aylık aidat ödedi, hatta Bogotá'da, kendisinden birkaç sokak ötede oturan şefiyle 'düzenli kişisel buluşmaları' da oldu.[74] 1950'lerin sonunda García Márquez anlatım tekniğini gerçekten de değiştirecek, sanatta daha da büyük 'gerçekçilik' isteyen partinin taleplerine uyum sağlayacaktı; sola olan sorumluluğu, Prensa Latina personeli olarak çalıştığı 1960'tan 1961 ortalarına kadarki dönemde yazılarında daha da belirginleşti.

García Márquez'in gençliğinde partiyle nasıl bir bağ içinde olduğu karanlıkta kalmıştır, elbette bir muhabirin bunu sorması da pek nazik bir davranış olmazdı. Bununla birlikte García Márquez her zaman bağımsız bir solcu, Sovyetlerin başarılarına karşı Latin Amerikalıların tipik saygısına sahip, kendine özgü bir Marksist olmuştur, ancak Moskova modelinin hatalarını görmüş ve bu modeli içten içe reddetmiştir. (Bu açıdan, böyle bir tutum sergileyen tek kişi o değildir, aslında çoğu kararlı bir şekilde sola yönelen Latin Amerikalı entelektüeller de aynı eğilimdedir.) García Márquez'in bu tutumu 1950'lerin sonlarında Komünist Doğu Bloku üzerine yazdığı, taze, insani ve parlak gözlemleri olan makalelerde kendini göstermiştir.[75] Bütün gazetecilerin geleneksel olarak yaptığı gibi Batı Berlin'in sahte ışıltısı ve 'kapitalist propagandanın devasa temsilcisi' bağlamında temel işlevi hakkında görüşünü belirtiyor, aynı zamanda Doğu Almanya'daki unutulmaz kederli atmosferi de dikkate alıyordu. Doğu Almanya'nın asık yüzlü yöneticilerinin Sovyetlerin deneyimlerini, kendi yerel gerçeklerini dikkate almadan körü körüne izlediklerini düşününce

García Márquez'in tarih duygusu devreye giriyor, ayrıca okurlarına, görece iyi sayılan Alman Komünistlerinin Hitler'in kadim rejimi tarafından ortadan kaldırıldıklarını, kalanların da iktidardaki gurup tarafından elimine edildiklerini hatırlatıyordu.

Dünyanın en sefil ve baskı altındaki bölgelerinden birinden gelen García Márquez, Doğu Avrupa'nın ve Sovyetler Birliği'nin tamamında bir tek dilenci gördüğünü ister istemez hatırlar. Benzer şekilde, "Olumsuz şeylere inandığımız gibi aynı iyi niyetle Sovyetler Birliği'nde ne açlık ne de işsizlik olduğuna inanmalıyız" der. Yine de bir sanayi süper gücünün, kendi memleketinin kırsalındaki köyleri belli belirsiz anımsatan derecede bir köylü ulus olması onu şaşırtır. Yetişkinler trenleri karşılamaya ve uğurlamaya pijamalarıyla gelmektedirler, Moskova'daki yeni gökdelenler, pasta mimarisi tarzlarıyla 'Ukrayna'daki kasabaların görkemli boyutlara ulaşmış küçük evleri'dir hâlâ. O geniş ülkedeki en iyi ve en kötü şeylerin trajik yanını görür: "Sovyetler Birliği'nde Stalin'in eseri olmayan hiçbir şey yok". García Márquez'in işaret ettiği gibi, Sovyetlerin ağır sanayideki şaşırtıcı ilerlemelerinin bedelinin kaba kıyafetlerle ve kötü ayakkabılarla geçirilen onlarca yıl olduğunda Kremlinolojistlerin çoğu hemfikirdir.

García Márquez'in Doğu Avrupa'yla ilgili kurmaca yazılarında bazı dikkate değer belirtiler, romancı kimliğinin gazeteci kimliği tarafından zaman içinde etkilendiğini ve ondan esinlendiğini gösteren çarpıcı sahneler vardır. Polonya'daki Krakow kentinin tutucu, 'manastırı andıran' atmosferini inceler, bir 'Katolik siperi' der oraya; daha sonra, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, kibirli, tutucu, burnu havada Fernanda del Carpio'nun talihsiz kızının sonu, Krakow'daki bir manastır olacaktır. Buendíaların, tropiklerdeki soyutlanmış yaşamlarında buzu keşfedip kendi şerbetlerini yaratmaları gibi, huşu içindeki García Márquez, Sovyetlerin buzdolabı gibi çağdaş araçları gerçekten de yeniden icat ettiklerini gözlemler. García Márquez'in bu ülkeyi ziyareti, görece olumlu, görece umutvar Kruşçev dönemine rastlar; yazar, Sovyet yurttaşlarının bazılarının, halkı yılda iki kez balkondan selamlayan Stalin'in varlığından kuşkuya düşmüş olduğundan söz eder; García Márquez'in romanındaki başkan baba da benzer biçimde, varlığı kuşkulu, uzak ve karanlık bir figüre dönüşecek ve sarayın balkonunda ömrü boyunca bir tek kez görünecektir.

Sonunda García Márquez'in Doğu Avrupa hakkındaki muhabir görüşü, bilgili ve duyarlı bir Latin Amerikalı kadar Marksist ya da solcu değildir. Liberal, sanayileşmiş Batı'nın, Sovyet bloğu toplumlarını çok daha şanslı bir ABD ile kıyaslayan gözlemcilerinin tersine, García Márquez öteki Avrupa'da hem ekonomik gelişmeyi ve kitlesel yoksulluğun olmayışını hem de yakın zamanda arkada bırakılmış bir feodal ve kırsal geçmişin kültürel tortusunu gör*ür. 'Özgür Dünya*' Latin Amerika diktatörlüğünü tadan, hatta kahrını çeken García Márquez, adı bu tür kötü geleneklerle anılmamış bir Doğu Avrupa'da anayasal özgürlüklerin yokluğundan böyle göstermelik ve hayali yakınmalarda bulunacak değildi elbette. Makaleleri, onun bir yazar olarak en iyi niteliklerini ortaya koyar, her şeyden öte iyi birer gazetecilik örneğidir onlar, solcudurlar ancak ne partizandırlar ne de övgüler düzerler, mağrur ve nobran, uydurma ya da muhbirce değil, gerçekten tarafsızdırlar. Elbe'nin doğusundan gelen çoğu Amerikan raporlarının tersine, García Márquez'in Doğu Avrupa ile ilgili haberlerinde asla resmi ve acımasız bir dengesizlik ya da dar bir ideolojik gündem sezilmez.

Seksenli ve doksanlı yıllarına kadar García Márquez bağımsız-sol tutumunu koruyacaktı. Hem konformist Komünistlerin hem neo-muhafazakârların eleştirdiği yazar, çekişmelerin dışında kaldı, sert polemiklere karışmadı, dürüst olmayan saldırılara karşılık vermedi. Bazı ünlü Latin Amerikalı yazarlar, Amerikan küreselleşmesinin hayranları ve savunucuları olarak mesleklerini kazançlı hale getirmişlerse de García Márquez, Üçüncü Dünya'daki devrimci hareketlere dair olumlu ve savunulabilir olanı ifade etmek gibi daha tehlikeli bir yoldan şaşmamıştır. Kuşkusuz, imgelemi güçlü bir insan olduğundan, Küba'daki baskının, hatta işkencenin varlığını yadsıyacak kadar saf değildir, Sovyetler Birliği'nin karanlık yüzünün de kesinlikle farkındadır. 1948 yılından beri, kesintilerle de olsa kitlesel medya için çalışan biri olarak Küba Devrimi hakkında açıkça herhangi bir eleştiride bulunsaydı, ertesi sabah gazetelerin, "García Márquez, Castro'nun Kübası'na Saldırıyor" diye başlık atacaklarını biliyordu. 1971'de Heberto Padilla'nın karıştığı kirli olay sırasında (bürokrasideki birtakım rakiplerinin talimatıyla bu önemli ve alıngan Kübalı şair bir ay tutuklu kaldı, ne olduğu belirsiz kötü davranışını 'itiraf etmek' zorunda bırakıldı) García Márquez'in önce bu konu hakkındaki kaygısını dile getirdiği ama sonra Fidel Castro'ya yazılan ve üç kıtadan dünya çapında ün sahibi altmış kültür insanın bu hareketi Stalinizmin en

kötü yanını anımsatıyor diyerek şiddetle kınadığı ünlü açık mektubu imzalamaktan neden kaçındığı bu bakımdan anlaşılabilir.

Aynı şekilde, García Márquez'in ABD hakkındaki görüşü, hem Latin Amerika'nın hem de kendinin görüşüdür. Hitler döneminden kurtulmayı başaran liberal fikirli Batı Avrupalıların, Amerika'nın kudretini özgürleştirici bir güç diye düşünmek için nedenleri olsa da Kolombiyalı'nın Amerikalılarla ilgili ilk deneyimi, Aracataca'daki muz sömürgecileriyle 1928'deki işçi grevleri ve askerin kıyımı hakkında duyduğu hikâyelerin birleşimiydi. Kontrol sahibi Amerikalıların anısı aklından hiç çıkmayacak ve sonunda en önemli kitabının ikinci yarısında destanlaşacaktı. Ayrıca, ABD Göçmen Bürosu'nun 'yıkıcı faaliyette bulunanlar' listesine koyduğu ve tam otuz yıl vize vermediği bir kişi olarak, García Márquez Amerikan anti-komünist cinnetinin saçmalığını ve Amerika'nın ünlü 'bütün fikirlere açık' oluşunun katı sınırlarını kendi hayatında görmüştür. Bununla birlikte, eğitimli pek çok Latin Amerikalı gibi ABD uygarlığının olumlu yanlarına saygı duyar –yazarlarına, sivil teknolojisine, en iyi gazeteciliğine (Hem *Newsweek*'in hem de *The Nation*'ın okurudur), ve iyi üniversitelerine. Hatta büyük oğlu Rodrigo Harvard Üniversitesi'nde okumuş, 1982 yılında tarih bölümünden A.B. derecesiyle mezun olmuştur; sonra da film işinde çalışmak üzere Los Angeles'e gitmiştir.

Bütün bu söylenenlerden sonra García Márquez'in aslında bir ideolog olmadığı çok açıktır, yani 'fikir fikir içindir' söyleminin onun gözünde pek çekiciliği yoktur. O daha çok, fikirleri gündelik yaşamının, çalışmasının ve düzyazı sanatçısı olarak gösterdiği faaliyetin bir parçası olarak benimseyen bir yazar ve uyumsuz bir radikaldir. Dilde sadelik yanlısı 'çizgi'ye olan kölemsi bağlılığın yazarı ne iyi sanata ne de iyi bir topluma götüreceğini anlayacak ilk kişi o olurdu. Ne de olsa, kendisinin en iyi kurmacalarında kasıtlı olarak toplumsal protest edebiyatının dar sınırlarını ve aşınmış kalıplarının ötesine geçmeyi ve onları bir yana bırakmayı amaçlamıştı. García Márquez için hayal gücü ve sezgi, katı formüller ve karmaşık fikirlerden daha önemlidir, gerçeğin kendisi çok daha büyük anlam taşır, insan zihninin gerçekle ilgili kavramlaştırmalarından daha olağanüstüdür. García Márquez'in solculuğu ilkeli, tutarlı ve yeterince aşikâr olsa da onda eski Stalinist kuramın ve uygulamalarının katılığından ya da kalıplaşmışlığından iz yoktur. Ve nihayet, tesadüfen sahip olduğu serveti yüzünden ona diş bileyenlere ("Bir solcuysa bütün bu evlere nasıl sahip

olabilir?”), 1967’den beri García Márquez’in ilerici amaçlara sıklıkla ve bol bol bağışta bulunduğunu, servetini ve nüfuzunu, kendi ülkesi başta olmak üzere, İspanyolca konuşulan ülkelerdeki gazetecilik ve kültür standartlarının yükselmesi için kullandığını vurgulamakta yarar var. Ayrıca, hayatta önemli kitapların yazımından kazanılan zenginlikten çok daha kötü şeyler var!

García Márquez’in arkadaşları onun temelde hüzünlü bir adam olduğunu, yüreğindeki duyguları en yakınlarından bile gizlediğini belirtmişlerdir. Çocukluğunda, söylediğimiz gibi, Gabito, gruplardan ve spordan uzak duran, içe kapanık bir oğlandı. Onun –sağlam, köklü, sağduyulu bir halk bilgeliğinden ve siyasal radikalizmden doğan müthiş mizahı ve bitimsiz ironisiyle– yazma biçimi, elini uzatıp kendi bulunduğu toplumun bir parçası olmasının aracı olarak ortaya çıkmış görünüyor ve belli ki bu değerli amaca ulaşmış. Bugün, bütün o uluslararası başarısı yanında, García Márquez, aklı başında, dengeli, hatta ‘normal’ bir insan olarak etkiler bizi. Bıyıklı suratı Caracas ya da Camagüey’deki sıradan bir Latin Amerikalınınki gibidir, onu sabahları giydiği tulumuyla köşedeki kafede, müzik kutusunu onaran kişiyle ya da barmenle şakalaşırken hayal etmek çok kolaydır. Adı da çok sıradandır; adı Gabriel García olan binlerce Hispanik vardır, García Márquez soyadına ise sadece Madrid telefon rehberinde yirmi sekiz kez, Mexico City’ninkinde ise yirmi altı kez rastlanır.

Bir yazar olarak García Márquez dünya edebiyatına aittir. Bir insan olarak, Latin Amerikalı ortalama insan sayılacak kadar kendi dünyasına yakın kalmayı başarmıştır.

Okumalar

BEŞ

Bütün sıradanlığına, köylü bakış açısına, Aracataca’daki telgraf memurunun on bir çocuğundan başka biri olmadığında ısrar etmesine rağmen García Márquez, hem edebi hem de diğer açılardan geniş bilgi sahibidir. Kitaplardan öğrendikleriyle pek gösteriş yapmaz, kısmen edebiyatı kuşatan gösteriş ya da ciddiyet konusundaki kuşkusundan kaynaklanır bu. García Márquez için bir roman uygulamalı bir uğraştır, yazar yazar ve okurlar da okur, belki de tadını çıkarır. İnsan zekâsının ya da tutkusunun büyük yapıtlarının ‘başyapıt’ biçiminde akademikleştirilip, anıtsallaştırılıp sonunda zayıf düşürülmesi işlemine iyicil bir kayıtsızlıkla bakmaktan vazgeçmemiştir. Bunun sonucu olarak belki de Latin Amerika’nın –ara sıra giriştiği polemikler ve hayranlık yazıları dışında– edebiyat eleştirisi yazmamış tek romancısıdır. Onun kaleminden çıkan edebiyat yazısı varsa da bunlar ne analitik ne de teoriktir, hepsi de anekdot tarzında ya da değerlendirme yazılardır, bir yazar olarak kendi amaçlarına en uygun düşen gelenekleri bulma göreviyle sıkı sıkıya bağlı pratik yorumlardır.

Bu ciddi suskunluk aynı zamanda García Márquez’in, ta başından amatör bir yazar olarak elinde romancılık mesleğini öğrenebileceği güvenilir, seçkin ulusal yapıtlar bulunmayan özgün durumundan doğmaktadır. İşin başındaki bir Avrupalı hatta Amerikalı ya da Arjantinli romancı, arasından seçme yapabileceği sağlam metinlerden oluşan bir mirasa sahipken yirminci yüzyılın ortasındaki Kolombiyalı çaylağın elinde üç-beş ulusal isimden oluşan bir liste olurdu ve o, eski ustaların ya da günün yorumcularının rehberliği olmaksızın bir iç kitaplık kurmak zorunda kalırdı.

Öte yandan, esin sahibi genç bir yazar için böylesi bir eksiklik aslında gizli bir lütuf sayılabilir. Elinde hemen hemen hiçbir şey olmayan yazarın geçmişin birikimlerinden ürkmesi ya da onların baskısının altında ezilmesi olasılığı azdır (günümüzün Fransız ve Amerikan edebiyatının içinde bulunduğu talihsiz durum). Kültür alanındaki resmi kurumlar aracılık etmezse ve benimsetmezse, Avrupa klasiklerini okuma ve keşfetme süreci yaşamsal bir deneyim ve entelektüel serüvene dönüşebilir. Ayrıca, büyük ölçüde kendi kişisel kaynaklarına ve yazım projelerine bağımlı olan,

edebiyat alanında yeni yeni boy gösteren bir uygulamacı olarak kişi, kendini son derece motive eder. García Márquez edebi temellerini ya kendi başına attı ya da Bogotá'da egemen olan kültüre ve akademisyenliğe karşı koymayı kendilerine görev edinmiş Karayipli-Kolombiyali arkadaşları kanalıyla.

García Márquez, sağlam ve köklü bir edebi temele duyulan ihtiyaca hiçbir şekilde karşı değildi. 1979'da Kübalı bir gazeteciye söylediği gibi, "Edebi kültürü küçümseme ve kendiliğinden olana, icat edilene inanma eğilimi var. Aslında edebiyat insanın öğrenmesi gereken bir bilimdir ve yazılan her hikâyenin gerisinde 10 bin yıl yatar. Edebiyatı öğrenmek için mütevazı ve alçakgönüllü olmalısınız. Edebiyatın tamamını incelemek, 10 bin yıl önce neler yapıldığını, insanlık tarihinin neresinde bulunduğumuzu bilmek için, yazma sürecinde olabildiğince mütevazılığa ihtiyaç vardır. Sonuçta edebiyatı üniversitede değil, başka yazarları sürekli okuyarak öğrenirsiniz."[76]

Beklendiği üzere, García Márquez burada kısmen kendi adına konuşmaktadır. Kolombiya'da yayımlanan sol görüşlü *El Manifesto* dergisine konuşurken, Kafka'yı keşfettikten sonra, "öylece işe başladım, ertesi sabah saat sekizde, İncil'den başlayarak günümüzde yazılanlara kadar roman konusunda neler yapılmış olduğunu bulmak üzere. Ondan sonraki altı yıl boyunca öğrenmeyi bıraktım, her şeyi bıraktım," demişti.[77] Ve çoğunlukla roman okudu. 'Roman'ın tarihini baştan sona ele alma stratejisi sonunda meyvelerini verecekti; 1971 yılında bir İspanyol gazeteciye şu itirafta bulundu: "*Yüzyıllık Yalnızlık*'ı yazarken öyle mutluydum ki. Rüyalarımda edebiyatı icat ediyordum."[78] Bu şaşırtıcı itiraf pek çok okurun sezgilerini doğrular; Macondo'nun hikâyesi hakkında eleştiri anlamında öne sürülen sıradan ifadeler arasında, kitabın üç yüzü aşkın sayfasında İncil'den başlamak üzere pek çok edebi geleneğin bir araya getirildiği, kaynaştırıldığı ve birleştirildiği vardır.

Lisedeyken García Márquez İspanyol Altın Çağı'nın şiir klasikleri üzerinde çalışmıştı. 1947'den itibaren okuma serüveni Akdeniz'deki eski uygarlıkların ve Avrupa'nın, ABD'nin ve Latin Amerika'nın edebiyatına kadar uzandı, bütün bunlardan, zaman içinde hangi yazarlar yazma ihtiyaçlarına ve mizacına uygun düşüyorsa kendine akıl hocası olarak onları seçti. Örneğin Balzac ve Dreiser'in romanlarını yakından tanıdı ama

bunların onun sanatının gelişiminde özellikle göze çarpan bir etkileri olmadı. Rivera'nın *The Vortex'*i gibi kitapları ya da Guatemalalı Miguel Ángel Asturias gibi ünlü Latin Amerikalı yazarların kitaplarını özenle okuduysa da bunları öncelikle edebiyatta hangi hatalardan *kaçınılması* ve nelerin yapılmaması gerektiğini öğrenmek amacıyla incelemişe benziyor.

Mevcut edebiyatçıların arasında ağır ağır ama düzenli bir biçimde kök salmanın yanında, en büyük romanlarını yazmaya girişmeden önce García Márquez bilgi edinebileceği yüzlerce kitaba birer defalık başvuracaktı (örneğin diktatörlerin yaşamöykülerine). Ancak biz bu bölümde García Márquez'in romancı vizyonunu ve uygulamalarını biçimlendirip yön vermekte önemli rol oynayacak edebiyat ürünlerini inceleyeceğiz; bunlar ya onu özellikle ilgilendiren konulardaki çalışmalar ya da onun dünya görüşünün en derinlerine hitap eden ve bu suretle ona o görüşü ifade edebilmesi, sözcüklere dökebilmesi için bir model sunan yapıtlardı. Her yazarın gelişmesi ne de olsa temel soruların yanıtlarını arayıp bulmasıyla oluşur: "Hangi konuda yazmalıyım?" ve "Nasıl yazmalıyım bunu?" Kendi kendini eğiten romancı García Márquez'e, seçtiği bu öncüler 'okul' olacaklardı.

García Márquez'in imgeleminin potasında keskin bir kıvılcım çaktıran ilk yazar Franz Kafka olmuştu. Ufak değişikliklerle Kolombiyalı yazar bu keşfini gazetecilere şöyle anlatmayı sever: On yedi ya da on dokuz yaşındayken Jorge Álvaro Espinosa adlı Bogotálı bir arkadaşının önerisi üzerine *Dönüşüm*'ü almış. Uyandığında kendini devasa bir böceğe dönüşmüş bulan ve ona can sıkıcı bir şey muamelesi yapan, işe gitmek üzere hazırlanmak gibi dünyevi bir işle meşgul olan Gregor Samsa'nın anlatıldığı ilk paragrafı okumuş.

Genç Gabo büyülenmiş; kitabın onun üzerindeki etkisi hem ani hem kalıcı olmuş. "Bunu okuduğumda kendi kendime, 'Lanet olsun!' dedim. Bunun yapılabileceğini bana şimdiye kadar kimse söylemedi! Demek *yapılabilirmiş*! Lanet olsun! Büyükannem de böyle hikâye anlatırdı, en akıl almaz şeyleri tamamıyla doğal bir ses tonuyla anlatırdı," diye hatırlar García Márquez.[79] Çok uzaklardaki bir Çekoslovak Yahudisi yazar, yavan, yöresel olmayan Prag Almancasıyla yazılmış ve kolay anlaşılır olsa da yavan bir İspanyolcayla çevrilmiş bir kitapta, bir gerçeği tam büyükanne Tranquilina Iguarán'ın tarzında biçimlendirmiş, sıradan bir sahneye garip

olayları yerleştirmiş ve bu tuhaflıkları sanki gündelik hayatın bir parçasıymış gibi anlatmıştı.

Daha da ötesi, ergenlik çağındaki yazar adayı, ansızın 'lisede öğrendiği mantıklı ve akademik olasılıklar dışında edebiyatta başka olasılıklar da bulunduğunu' anlayıvermiş.[80] Günümüzde Kafka elbette elimizdeki kültür sözlüğüne girmiş ve standart bir referans olmuştur; Kafkaesk, artık yeterince sıradan bir sıfattır. Oysa 1945'te Çek yazar öleli henüz yirmi yıl olmuştu; *Dönüşüm* yazılalı da neredeyse bir o kadar zaman geçmişti, edebiyatta yeni modeller peşinde koşan genç, duyarlı bir Güney Amerikalı zihnin Kafka'nın anlatım dünyasının yeniliğinden etkilenmesi anlaşılır bir şeydir.

Bu keşfinin peşinden Kolombiyalı acemi çaylak olabildiğince çok Kafka okuyacaktı (kuşkusuz Borges'in çevirilerinden). Örneğin 1950 yılındaki bir köşeyazısında, laf arasında 'Açlık Sanatçısı' adlı o acı-tatlı küçük hikâyeden söz eder. Bununla birlikte hayatının bu noktasında, Kafka'nın büyüleyici etkisi García Márquez'e pek yaramaz; 'Barınak' ya da 'Bir Köpeğin Araştırmaları' gibi öyküler mahzun delikanlıyı derinde yatan ironi, mizah ve yergilerinden çok yalnızlığı ve soyutlanmayı marazi bir dille betimlemeleriyle etkilemiş görünüyor. Gabo o tuhaf bir biçimde karanlık olan, mezarlarında ya da bedenlerinde ya da kafalarının içinde hapsolmuş insanları anlattığı öykülerini –'Mavi Bir Köpeğin Gözleri', 'Eva Kedisinin İçinde'– kuşkusuz bunların dengesiz büyüsü altında yazmış olmalı. Belli ki García Márquez Kafka'nın 'öznel' atmosferine, onun daha 'nesnel' çerçevesini –kentli orta sınıf ortamını, ya da hayvan masallarının kesin hatlarla verilmiş, fiziksel ve neredeyse elle tutulabilecek dünyasını– dikkate almadan öykünmeye çalışıyordu.

Karayipler'deki ülkesine dönüşünün ardından García Márquez köklerini yeniden keşfedecek ve dikkatini daha yerel ve gerçekçi bir yazar olmakta toplayacaktı. Kafka'dan ilk başta aldığı dersler meyvelerini ancak yazar, önce parlak ama geçici 'Kayıp Zaman Denizi' (1961) adlı öyküsünde, sonra da büyülü gerçekliğin klasik örneği haline gelen *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, gerçekçi anlatımı tuhaf, alışılmadık, büyülü, tekinsiz ya da bir biçimde gerçekdışı olaylarla tek bir vizyonda birleştirdiğinde verecekti. Kolombiya kıyılarının folkloru García Márquez'e halk destanlarının önemini öğretirken ve büyükannesi neredeyse duyulabilir bir hikâye sesi sunarken, sigorta

hukuku memurluğu yapan Alman Yahudisi bir Praglının gizemli ve kehanet yüklü öyküleri yazarı esinlendirip artık Macondo ile özdeşleştirilen mucizeleri ve canavarları yaratmasını sağlayan bir edebi yaklaşım edinmesini sağladı.

Bundan sonra García Márquez'ı en çok on dokuz yaşındayken Cartagena'da keşfettiği Yunan tragedyacıları etkiledi. Kendi anlattığına göre, orada birlikte içki içtiği arkadaşı Gustavo Ibarra (daha sonra gümrük avukatı olmuştur), ona bir gün "Bütün bu okudukların iyi, güzel ama bir temeli yok. Senin bir temele ihtiyacın var," dedi.[81] Genç adam eskileri ezbere biliyordu ve yıllarca Gabo'ya kendi Greko-Romen klasiklerini ödünç verdi, hatta zaman zaman öğrendiklerini sınadı.

Özellikle Sofokles'i okurken García Márquez bazı gerekli şeylerin esasını kavradı, yazarlık hayatı boyunca yararlanacağı ustalıklar edindi. İlk yapıtlarında bunu belli eden bazı imlemeler bulunur. *Yaprak Fırtınası*'nda *Antigone*'den uzunca bir alıntı vardır ve o önemli Atina oyunundakine benzer bir durumu anlatması da rastlantısal değildir: Kitabın kahramanı, şiddetle toplum dışı bırakılmış bir adamı gömme küstahlığını gösterir. Daha hafif bir örnek, García Márquez'in ilk olgun ve tipik mizahi öyküsü 'Cumartesiden Sonra Bir Gün'de, gençliğinde özgün metninden Sofokles okumuş olan, şimdi de klasik yazarlara 'eskinin kadimleri' diyen doksan dört yaşındaki entrikacı papaz Antonio Isabel'dir.

García Márquez çeşitli vesilelerle *Kral Oedipus*'u (Kral Oedipus) övmüş, onu diğer bütün yapıtların üstünde görmüş, kendisine kudret konusunda en geniş bilgiyi sağlayan yapıt olduğunu söylemiştir; kudret fenomeni García Márquez'i etkisine alacak ve o bunu *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda ustalıkla, inceden inceye tahlil edecektir.[82] Günümüzde Freud'un keşifleri bizi Sofokles'in oyununu belki aşırı psikolojik çerçevede okumaya koşullandırmış olsa da García Márquez'in gözlemi, oyunun başlığından başlayarak kahramanı Oedipus'un Tyrannus, 'Kral' olarak belirlendiğini bize hatırlatıyor, ardından gelen dram, cinayet işleyip evlenen ve bu yolla tahta çıkan bir adamın benzersiz sorumluluklarını ve ikilemlerini anlatmayı sürdürüyor. *Kral Oedipus*'un başındaki, karmaşadan ve kirlilikten yakınan ünlü bölüm, ahlaki-siyasi sıradanlığın en kutsanmışı üzerine güzel sözcüklerle ifade edilmiş, bir ön düşüncedir: bir ulusun en üst

tabakalarındaki cezalandırılmamış suçlar ve keyfi hareketler bütün topluma yayılacak bir salgın hastalıktır.

Öte yandan, *Kral Oedipus*'ta işlendiğini gördüğümüz bir başka temel gerçek, kudreti elinde bulunduranların gerçeğe karşı kör olduklarıdır. Kâhin Tiresias'ın Oedipus'a dediği gibi, "Gözlerin var ama senin nerede bulunduğunu görmüyorlar, günah içinde"; daha pragmatik biri olan Creon onu uyarır: "Bilge olmadan inatçı olmayı düşünüyorsan, yanılıyorsun."[83] Albay Buendía ile meçhul başkan babanın içtenlikli, trajik portreleri, kendi günahlarını göremeyen ve 'bilge olmadan inatçılık etme'yi bir hayat biçimi edinen iki adamı gösterir.

García Márquez *Kral Oedipus*'u tarihteki ilk dedektif romanı ve dedektifin, sonunda suçlunun kendisi olduğunu keşfettiği tek yapıt olarak da nitelemekten keyif alır. Ekim 1952'deki alaycı saptamasında genç yazar, dedektif romanı diye bir şey daha mevcut değilken Sofokles'in bu türün kurallarını ihlal ettiğini söylemiştir; o günlerde edebi kurallara, özellikle o tarihte Kolombiya'da egemen olanlara karşı gelmeyi kafasına koymuş yirmi dört yaşındaki bir asi için hatırı sayılır bir kaygı. Yıllar sonra, *Kırmızı Pazartesi*'de, García Márquez temel kurallara karşı gelen bir tür dedektif hikâyesi ortaya koyacaktır: İki katilin kimliklerini daha başında öğreniriz, ancak talihsiz kurbanlarının, kızkardeşleri Ángela'nın namusunu gerçekten kirletip kirletmediğini hiç öğrenemeyiz. Ayrıca, *Oedipus*'ta dizginlenemeyen bir yazgının, önceden belirlenmiş olayların efsanevi duygusu vardır – tıpkı *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta baştan sona hissettiğimiz ve son sayfalarında anladığımız gibi, aynı zamanda *Kırmızı Pazartesi*'nin gerilimli kurgusuna yer yer ara verdiren sokaktaki rastlantısal karşılaşmalarda olduğu gibi. (Jean Cocteau'nun *Kral Oedipus*'tan yaptığı uyarlamasının adının *Cehennem Makinesi* olması şaşırtıcı değil.)

Kral Oedipus'un ürpertici doruğu –kahramanın kendini kör etmesi ve annesi Jocasta'nın kendini asarak intihar etmesi– sahne dışında yer alır. Aynı tarzda, *Antigone* de, kahraman infaza götürülürken sona erer. Yunan tragedyalarındaki bu tipik hareketlerden García Márquez en iyi romanlarından birkaçında olumlu şekilde yararlanmıştır, yani sonuca götüren bazı olaylar 'metnin dışında' gerçekleşmiştir. Son derece incelikli öyküsü 'Yapma Güller'in sessiz, narin kahramanı Mina sevgilisi tarafından reddedilir, ama biz buna ilk elden tanık olmayız, dolaylı yoldan, kızın

tutumundan ve hareketlerinden öğreniriz. ‘Salı Siestası’ ve *Yaprak Fırtınası*’nın metinleri beklenilen anda birden kesilir, ilkinde azimli kadın, ikincisinde meçhul albay düşmanlık gösteren halkın karşısına çıktıklarında. *Kolera Günlerinde Aşk*, elli yıllık bir bekleyişin ardından Florentino ile Fermina’nın aralarındaki ilişki tam bütünlenirken sona erer. *Başkan Babamızın Sonbaharı* bile, her ne kadar kelimenin tam anlamıyla binlerce ölümü anlatsa da, diktatörün işlediği bir tek gerçek cinayeti konu edinmiştir. Benzer şekilde, *Benim Hüzünlü Orospularım*, yaşı belirsiz bekârla sessiz, miskin yetişkin partneri arasındaki aşk ilişkisinin geleceği hakkında düşünmeye yöneltir. Tam tersine, *Kırmızı Pazartesi*’de, Santiago Nasar’ın ‘önceden haber verilen’ ölümü hakkında o kadar çok şey okuruz ki, García Márquez romanın son sayfalarında okurlara olay hakkında neredeyse ayrıntılı bilgi vermek zorunda kalır.

Ama Yunan tragedyasında, *Antigone*’de örneğini gördüğümüz daha da derin bir yapı var. Sofokles’in bu eserinde başkahraman Antigone, ülkesine karşı silah kullanan erkek kardeşi Polyneices’in bedeninin, sembolik bir ceza olarak gömülmeden kalmasını emreden kral amcası Creon’un otoritesine açıkça karşı gelir. Antigone Polyneices’i gömme işini üstlenir, kendini haklı çıkarmak için de kardeşlik görevini ve tanrıların yasalarını öne sürer. Burada gördüğümüz, çözülemeyen bir anlaşmazlıktır: ailenin ve ölünün yasal haklarına karşı bir toplumun yasaları. Creon ile Antigone’nin konumlarını yorumlayan oyundaki koro şu tarafsız hükmü duyurur: ‘Her iki taraf da iyi konuştu.’[84] Bu kelimeler trajik türün altta yatan dünya görüşünü az ve öz olarak özetliyor (Hegel ve A.C. Bradley’in açıkladığı üzere) –ikisi de eşit derecede geçerli ama birbiriyle uyuşmayan karşıtlar arasında ritüelleşmiş bir çatışma, örneğin hırs ve sadakat (*Macbeth*), aşk ve arkadaşlık (*Othello*), ya da tutku ve görev (*Antonius ile Cleopatra*) arasında.[85] Trajedinin mucizesi, tüyler ürpertici hareketler karşısında acıma duyabilmemizdir, hem haksızlığa uğrayana hem uğratana, hem Othello’ya hem Desdemona’ya.

Bu motif García Márquez’in yapıtında baştan sona izlenebilir. Sadece *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta bile José Arcadio Buendía’nın hem siyaset önderliğine hem de bilime olan çelişkili eğilimlerini, toplumun gerektirdiği yasaklamalara karşı Amaranta’nın belirgin ‘ensest çağrısı’nı, ya da sondaki çiftin mutlandırıcı tutkularıyla dünyevi ama gerekli ev işleri arasında anlaşmazlığa mahkûm oluşlarını görebiliriz. *Albaya Mektup Yazan Kimse*

Yok’ta fiziksel açlıkla aile onuru arasındaki sert karşıtlık (horoz dövüşünde simgeleştirildiği şekilde), ‘Yapma Güller’de genç Mina’nın kırık kalbiyle büyükannesinin şaşmaz merakı, ‘Salı Siestası’nda ceza hukukuyla bir annenin sevgisi arasındaki gerilim. *Kırmızı Pazartesi*’de, Vicario’nun aşiretinin kan davası ihtiyacı karşısında Santiago Nasar’ın olası masumluğu var; *Kolera Günlerinde Aşk*’ta da evlilik muhabbetiyle romantik heyecan arasında elli yıllık bir mücadele. Edebiyatın büyük mizahçılarından birinin aynı zamanda son derece trajik bir duyarlılığı da dile getirmesi basit bir çelişki değildir.

İncil de, García Márquez’in vizyonunu ve sanatını biçimlendirmekte büyük rol oynadı. İyi bir Güney Amerikalı solcu olarak örgütlü dinlerle pek az ilgisi olabilir, ama kutsal kitapları bilir ve onları amaçlarına uydurur. 1982’de kendisine İncil’le arasında nasıl bir bağ olduğunu sorduğumda lisedeyken onu sayfaları arasındaki ‘onca güzel hikâye’ için okuduğunu anımsamıştı. Başka vesilelerle de onu ‘un libro cojonudo donde pasan cosas fantásticas’ (şaşırtıcı şeyler içeren müthiş bir kitap) diye yücelttiği olmuştur. Gençliğindeki gazeteciliği döneminde İncil’e çok aşina olduğu görülür. Daha 1948’de, ikizlerle ilgili eğlenceli bir makalesinde, Rebeka’nın hem kıllı Esav’ı hem kılsız Yakup’u doğurduğunu anlatan uzun bir paragraf vardır. İncil’deki çeşitli karakterler ve fantastik öykülerden çok etkilenen García Márquez 1950 Nisanı’nda, ‘eşeğinden fonetik ve konuşma dersleri alan’ Balam’a ya da ‘güneşi durdurmakla tatmin olmayan, Eriha’nın duvarlarını yıkacak kadar güçlü bir borazanı çalabilen Yeşu’ya hayran kalır. Temmuz 1952’de hem bu olayları, hem de Sodom ve Gomorra ile kaçınılmaz Samson’u hatırlayan García Márquez, İncil’deki abartıları yüceltir –bu araç onun da tanıtıcı öğelerinden biri olacaktır.

Felaket boyutundaki bir şiddet döneminde yetişkinliğe adım atan García Márquez, Vahiy’deki Kıyamet Günü’nü akla getiren malzemeye her zaman ilgi duymuştur. Bunaltıcı bir Macondo’da, kuş leşlerinin tekinsiz belasıyla karşı karşıya kalan Peder Antonio Isabel, ‘Cumartesiden Sonra Bir Gün’de, ‘Vahiy’de ölü kuşların yağmuru olup olmadığını’ hatırlamaya çalışır. García Márquez’in yapıtlarındaki en belirgin vahiy ânı kuşkusuz *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın bitiş paragrafıdır, orada Macondo, ‘İncil’de yer alan bir kasırga’ denilen, felaket habercisi sayılan bir şeyle yıkıma gider. Vahiy’de, Hayat Kitabı açıldıktan sonra ölenler nasıl yargılanacaksa, Macondo da, Melquíades’in ‘kitabı’nın şifresi çözüldükten sonra mahva sürüklenir.

García Márquez'in Vahiy'i, yine de Yahya'ya gelen vahiyden kasıtlı olarak farklıdır. İncil'deki, Hayat Kitabı'nın açılmasından çok daha önce düşünülmüş fiziki tahrip, sadece dünyanın sonuna götürmekle kalmaz, 'yeni bir cennete ve yeni topraklara' da götürür. Tam tersine, Macondo'nun sonu, parşömenlerin sırrının çözülmesinden sonra yaşanır, arkasından gelen de yeni bir cennet değil, 'dünyada ikinci bir fırsatları bulunmayan' ırkların sonu olur. Tahrip araçları bile farklıdır. Vahiy'de, kanla, çekirgelerle, denize fırlatılan yanan bir dağla birleşmiş gökgürültüsü, şimşek, deprem, dolu ve yangın görürüz –bu sırada gökyüzü son derece sakindir, 'yeryüzünde hiçbir rüzgâr esmesin diye' dört melek onu zaptetmişlerdir Macondo'yu mahveden, İncil'deki Vahiy'de eksik olandır. 'Kasırga' kelimesi, Karayip-Kızılderili dilinden gelmedir.

Pek çok eleştirmen, bir ulusun doğuşunu, topraklarından kovuluşunu ve sonunda mahvoluşunu anlatan *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta İncil'e yapılan göndermelerin farkına varmıştır.[86] İlk başta Macondo cennetten bir köşe gibidir, orada ölüm bilinmez; hiçbir şeyin adı olmadığı için sığırlara, havadaki kuşlara, tarlalardaki bütün hayvanlara ad takan Adem'e köylüler bilmeden gıpta ederler. Yine Adem gibi, José Arcadio Buendía'nın sonunda mahvolması, bilgiye duyduğu aşırı arzu yüzünden olur.

Riohacha'dan kovulma kronolojik sırada Macondo'nun kuruluşundan önceye gelse de, romanda bu olay 2. bölümde yer alır, İncil'deki cennetten kovuluşun bulunduğu bölümde. Tıpkı Yahudilerin Mısır'dan kaçıp vaat edilmiş topraklara ulaşana kadar vahşi ormanlarda yıllarca kalmaları gibi, (Adem; İbrahim, Eyüp ve Musa'nın özelliklerini kendinde birleştiren) José Arcadio Buendía ve müritleri de Riohacha'dan kaçıp Güney Amerika'nın vahşi bölgelerinde iki yıl yaşarlar, sonra 'hiç kimsenin onlara vaat etmediği' topraklara yerleşirler. Eyüp düşünde bir merdiven görmüştü ve Tanrı ona düşünde gördüğü ülkenin kendisine ait olacağını söylemişti. José Arcadio Buendía düşünde duvarlardan ve aynalardan oluşan bir kent görür ve Macondo'yu bulmaya karar verir. Mısır'ı sarsan belaları hatırlatacak şekilde Macondo'da da uykusuzluk ve bellek yitimi salgınları baş gösterir, sonra da kuş leşleri yağar gökten. Buendíaların uzun şeceresi kaçınılmaz olarak kutsal kitaplardaki 'babaları' akla getiriyor, İncil'de çeşitli önemli ensest vakalarına benzer biçimde Macondo'yu kuran çift de kuzendir, büyük oğulları evlat edindikleri kızla evlenir. Yeşu 110 yaşına, Eyüp 140, Adem 930 yaşına kadar yaşar: Úrsula ve Pilar Ternera yüzlerce yıl yaşarlar.

İncil'in değişik bölümlerinde Yahudiler dikbaşlılık ederler, Tanrılarını terk eder, günah işlerler, ceza olarak Tanrı da onların üzerine çeşitli siyasal ve doğal felaketler yağdırır. Macondo'da Buendíalar tarihi köklerinden, mücadelelerinden uzaklaşırlar, ahlaksızlaşıp kokuşurlar, gevşerler, böylece Yankee girişimcilere ya da aç karıncalara av olurlar. Oradaki beş yıl dinmek bilmeyen yağmur akıllara ister istemez kutsal kitaptaki tufanı getirir, ama yağmurlar Macondo'yu temizlemek ve halkının yeni bir başlangıç yapmasını mümkün kılmak yerine, sonun başlangıcı olurlar, Buendíaların arasında Nuh yoktur. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta İncil'le daha başka, daha sıradan paralellikler de vardır: Amaranta ile Rebeca arasındaki kardeş anlaşmazlığı (Habil ile Kabil'i çağrıştırır); Rebeca bir torbada ilk ana-babasının kemiklerini taşır (Musa, Yusuf'un kemiklerini yanına almıştır); bir sepette bulunan bebek Aureliano Babilonia, (gelecekte Yahudi kardeşlerini kurtaran, sazların arasında bulunan Musa'nın tersine) Macondo'nun trajikomik, apokaliptik sonunu hazırlayan gerçekleri ortaya çıkaracaktır. *Yüzyıllık Yalnızlık* boyunca İncil hem ustalıkla yansıtılmış hem de saygılı bir üslupla taklit edilmiştir.

Buna karşılık *Başkan Babamızın Sonbaharı*'ndaki İncil'den yansımalar ise katıksız bir taklittir. Diktatör başkahraman, pederşahi olmaktan çok çocuksu ve naiftir, adı Zacarías olabilen ya da olmayabilen bu silik adamı (fazla önemli olmayan peygamberlerden biri olan Zekeriya) yurttaşları sık sık Tanrı'ya benzetirler. Zalim hükümdarın adının olmaması ve kendinden 'Ben neysem oyum' diye söz etmesi, akla korkunç ve uzak Yahudi tanrısını getirir.[87] 'Kurtarıcı gibi' sıfatı birden çok kez kullanılmıştır onun için, hastaları iyileştirme gücü, saraydaki cüzamlılarla ilişkisi, çocukları yanına ısrarla davet etmesi bakımından İsa'ya benzer. Kalabalıklar, 'Üçüncü gün ölülerin arasından kalkan Muhteşem Kişi' diye onu yücelten yazılar taşırlar.

Tam bir okuma yapıldığında atfedilen bu niteliklerin çoğunun doğru olmadığı görülür, *Başkan Babamızın Sonbaharı*'ndaki İncil'le ilgili öteki izler için de yine aynı şey geçerlidir. Diktatörü kandırıp evlenmeye ikna eden tek kadın olan Leticia Nazareno'nun soyadı, İsa'nınki gibi 'Nasıralı' anlamına gelir, ama eski rahibe, ölüm saçan kocasından daha da ahlaksız ve haris çıkacaktır. Benzer şekilde, kudretli başkan babanın yüzlerce oğlu arasında tek kabul ettiği ve bizim de adını bildiğimiz çocuğu, küçük oğlu Emanueldir, ki anlamı 'Tanrı yanımızda'dır; bu ad Yeşaya tarafından geleceğin Mesih'ine verilmiştir ve sık sık İsa Peygamber için kullanılmıştır,

aslında askeri kıyafet içindeki bu çocuk kendisini kurtarıcı saymaktadır, ergenliğe erişmeden köpekler tarafından parçalanır. *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın daha alt düzeydeki dünyasında, İncil ve temsil ettiği üstün kavramlar, bir anlatı modeli olmaktan çok acımasız ve kötü şakaların kaynak kitabıdır.

Kolombiyalı yazar, eğer Sofokles'ten ve İncil'den, yazmanın en değerli, en efsanevi ve muazzam yollarını öğrendiyse, François Rabelais'nin *Gargantua'nın ve Pantagruel'in Tarihi*'ndeki gülünçlü, alt tabaka ve ortaçağ sonu evrenden de, insanlığın daha köylü yanına, saygısızlığa, edepsiz şakalara ve taşlamalara sözsel kalıplar vermeyi öğrendi. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın son bölümünde, Aureliano Babilonia'nın dört arkadaşından biri olan Gabriel, Paris'e bir gezi kazandığında ve yanına 'iki takım elbise, bir çift ayakkabı ve Rabelais'nin bütün eserlerini' alarak yola çıktığında Fransız yazara dostça bir selam gönderilmiş oluyor.

García Márquez, daha ilk yıllardaki köşeyazılarında bile Fransız hiciv ustasından hayranlıkla söz eder. 1950 Şubat'ında ziyafetlerde tıkınan konukların acayip manzarasını hazırlar ve onları 'Pantagruel'in en soylu örneğiyle' kıyaslar. Bu kıyaslamayı buna benzer daha pek çok yazıda yineler; büyük kitabında da, keyifli ayyaşlığın ve oburluğun en unutulmaz örneklerinden biri olan Aureliano Segundo'nun kişiliğinde kendine ait bir 'soylu model' yaratacaktır. Rabelais'nin efsanevi abartılı eserine de aynı şekilde hayran olan García Márquez, bir Amerikan sirkine katılmak üzere Queen Mary transatlantiğinde seyahat eden 'Dünyanın en uzun boylu adamı Ted Evans'ı düşünür, ondan 'Gargantua ve Pantagruel'in ete-kemiğe bürünmüş versiyonu' diye söz eder.

Rabelais'nin en bilinen edebi özelliği kuşkusuz arkadan gelen 'Gargantuan' (çok büyük) sıfatında ortaya konulduğu üzere, bu aşırı büyüklüktür. Kahramanı Gargantua'nın altı fil büyüklüğünde bir atı vardır, mızrak olarak da bir ağaç kullanır. Rabelais'nin hicivleri sıklıkla aritmetik kesinlikleriyle kendilerini gösterirler, Gargantua anne rahminde on bir ay kalmıştır; beslenmesi için 17.913 inek kullanılacaktır; Paris kentinin üzerine işediğinde 260.418 kişi boğulur, 'kadınlar ve çocuklar hariç'.[88] Bu kesin sayılardan García Márquez birden çok ders çıkaracaktır. Abartısının klasik örneği, Macondo'yu mahveden 'dört yıl, on bir ay ve iki gün' süren sağanaktır. Ya da 5. bölümde dünyanın çevresinde altmış beş kez dolaşan,

bütün bedeni dövmelerle kaplı olan, on altı çiğ yumurta yiyen ve bir defada altı adamla Hint güreşi yapan José Arcadio’nun dönüşünün eğlenceli betimlemesi vardır. *İyi Kalpli Eréndira*’da, kötü yürekli büyükannenin saat koleksiyonu anlatılır, sayıları o kadar çoktur ki onları kurmak romanın zavallı genç kahramanının altı saatini alır.

Gargantua’nın dadısının fiyonklarla, kurdelelerle süslediği yirmi bir metrelik pantolon önü kapağı, Rabelais’nin kaka, çiş ve penislerle yaptığı şakaların örneklerinden sadece biridir, zaten Rabelaisyen sözcüğünün kökü de onun sanatının müstehcen tarafından gelir. García Márquez’in yapıtlarındaki buna benzer pek çok bölüm arasında *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki son paragrafı gösterebiliriz, orada Amaranta Úrsula, Aureliano’nun ‘gösterişli yaratık’ının üzerine palyaço gözleri ve pala bıyık çizer, papyon kravatla ve yaldızlı şapkalarla süsler. Kolombiyalı yazarın en yumuşak, en incelikli ve en insancıl öykülerinden bazılarının –‘Yapma Güller’, ‘Baltazar’ın Olağanüstü İkindisi’, *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*– doruk noktasında bir müstehcenlik yer alır, genellikle de dışkıyla ilgili bir şeydir bu, Hanım Ana’nın son yaptığı da sesli sesli geğirmektir. *Başkan Babamızın Sonbaharı*, ağız dolusu küfür eden, gecekondu diktatörüyle, bağırsaklar, husyeler ve kıçlardan söz eden önemli bölümleriyle Rabelais tarzı uzun bir sefahattir. Yine de Rabelais’nin ve García Márquez’in açık-saçıklığı bugün kardeşlik toplantılarında ya da soyunma odalarında rastlayabileceğimiz türden bir bayağılık ve şehvet düşkünlüğü içermez. Onların bedene ilişkin sözleri hayatı bütün görünümleriyle yüceltir ve normal olarak en az soylu sayılan yanlarından, insanın havyan tarafından keyif alır. García Márquez’in ele aldığı görece düşük seviyeli gerçekliğe rağmen pek az yazar hayatı onun kadar kabullenir.

Rabelais’nin bazı siyasi ve dini kişileri şiddetle hicvetmesi de aynı derecede önemlidir; aralarında çok sayıda ilim irfan sahibinin de bulunduğu olağanüstü uzun listelerle sunduğu avukatlarla, resmi görevlilerle, kilise hiyerarşisindekilerle alay eder. Aynı zamanda Rabelais’nin yapıtlarındaki en çılgın bölümler gerçek hayattaki mekânlarla ve insanlarla ilgilidir; gerçek anıtları betimler, Pertou’daki elli küçük köyün adını sayar ya da Pantagruel’in izleyeceği yolu anlatırken, Jacques Cartier’nin Yeni Dünya’daki keşiflerinin ayrıntılarıyla birlikte kadim Kelt yollarını ütopik ölüm ülkesine bağlar.[89] García Márquez’in oligarşi yöneticilerini, iş adamlarını, ahlaksız askerleri, bürokratları, Amerikalı emperyalistleri ve din

adamlarını hicvederek betimlemesi, sanatının önde gelen bir öğesidir. ‘Kocaman Kanatları Olan Çok Yaşlı Bir Adam’ gibi tatlı bir hikâyede hem köydeki rahip hem de Roma’daki yüksek düzeyli din adamlarıyla ilgili ukalâca kılı kırk yaran, eğlenceli şakalar bulunur. García Márquez’in romanlarında doktorlar ve dişçiler olumlu kişiler olarak gösterilse de genellikle avukatlarla, özellikle resmi makamların talimatıyla gerçekleri ortaya çıkarmak için kiralanan, ara sıra Macondo’da görünen, silindir şapkalı, fraklı altılıyla dalga geçmekten hoşlanır. ‘Hanım Ana’nın Cenaze Töreni’ Rabelais üslubunda katıksız bir hicivdir: köylü bakış açısıyla, ateşli nesriyle, güzellik kraliçelerinin soluk kesen olaylarıyla, sokak satıcılarıyla ve siyasi klişeleriyle, kilise, ordu, oligarşi ve devlete dair eğlenceli skeçleriyle.

Başkan Babamızın Sonbaharı’nın başkahramanı, bir dizi Latin Amerikalı diktatörün abartılı bir birleşimidir, García Márquez’in yapıtlarındaki Yankee’lerin garip hareketleri ABD’nin Karayipler’de sürüp giden hikâyesini bilenlere hiç yabancı gelmeyecektir.

Bununla birlikte, García Márquez’in hicvi öfkeli ya da kötücül türden değildir. Gerçi 1951’de, yamyamlığı savaşın yararlı bir seçeneği olarak yücelttiği ironik bir yazı yayımlamıştır ancak onun alaycılığı, Swift’te gördüğümüz katıksız hırçınlıktan ya da amansız öfkeden uzaktır. Daha iyi bir dünyaya olan inancını, ağırbaşlılıktan uzak kalarak, sokakların, meydanların halk kültürüne temelden sadakat göstererek ifade etmeyi yeğler. Büyük Sovyet bilim adamı Mikhail Bakhtin’in bir zamanlar Rabelais için söylediği gibi, García Márquez’in kurmaca yapıtları resmi gerçeklerin inanırlığını bozmaya ve onları insanların kahkahalarının bakış açısından yeniden yorumlamaya yardımcı olur.[90] Günlük eğlenceli yazılar yazarak mesleğe başlayan, beş yüz kelimelik köşe yazısında bir konuyu ele alıp bıyık altından gülen Kolombiyalı, sonunda gülmecenin önemli bir sanatçısı oldu, düzyazılarını, zekâsını ve vizyonunu Latin Amerika’da ve başka yerlerde egemen olan bütün sahte değerlere yöneltti. Bu nedenle içi içine sığmayan, yirmi yaşındaki bir hiciv ustasının, bilge ve dünyevi bir Rabelais’de kafadar bir ruh ve komik bir öğretmen bulmasına şaşırmamak gerek.

Faulkner’ın García Márquez’in yapıtlarındaki varlığını tartışmak, bölgesel benzerlikler, kişisel yakınlıklar ve usta ile çırak arasındaki bağları içeren

çok daha geniş bir dünyaya adım atmaktır. Aslında Faulkner'ın Latin Amerikalı yazarlar üzerindeki etkisi –hem García Márquez hem de pek çok başka yazar üzerinde– monografilerin konusu olmuştur.[91] Üne kavuşmasını izleyen yıllarda García Márquez sık sık Faulkner'ın biçimlendirici rolünü küçümsemeye çalışmış ve Mississippili yazarı, ancak *Yaprak Fırtınası*'nı yazmaya başladıktan sonra keşfettiğini iddia etmiştir – García Márquez'in Faulknerci yanını abartan, hatta yapıtlarının Faulkner'i taklitten başka bir şey olmadığını söyleyen eleştirmenlere karşı anlaşılabilir bir tepkiydi bu.

García Márquez'in ilk dönemlerdeki gazeteciliğine tümden bakılırsa, Kuzey Amerikalı yazarın bu Karayipli çaylağı nasıl derinden etkilediği doğrulanır. Temmuz 1949'da García Márquez Faulkner'i Ramiro de la Espriella ile tartışıyordu, *Toza Bulanmış Adam*'ın film uyarlamasının Temmuz 1950'deki bir eleştirisinden, o tarihte García Márquez'in *Döşeğimde Ölürken*'i iyi bildiği anlaşılıyor. Genç Gabo'nun günlük köşeyazılarında, Faulkner'dan en gelişigüzel söz edişi, Barranquilla'daki sadık hayranlarının taktığı adla 'ihtiyar'a övgüler düzmesidir. Faulkner'ın 'modern dünyadaki en olağandışı ve önemli yaratıcı sanatçı', 'dünya edebiyatındaki en büyük isim', ve 'bütün zamanların en ilginç romancılarından biri' olduğunu okuyoruz. 1950 Nisanı'nda Gabo, Kolombiya romanları yazılırken 'Joyce, Faulkner ve Virginia Woolf'tan esinlenilsin' diye büyük bir hevesle arzusunu belirtir. Şubat 1951'de de Perulu Ciro Alegría'nın protest romanlarını ve 'çökmekte olan modernizm'e saldıran 'Marksizm üzerine yazılmış' her şeyi sükûnetle bir yana bırakarak dürüstçe 'şu anda en sevdiğim yazarlar Faulkner, Kafka ve Virginia Woolf'tur ve onlar gibi yazabilmek en büyük umudumdur,' demiştir. Yirmi iki yaşındaki Gabo, Faulkner'ın eserlerine öyle dalmıştı ki, bir ara gerçekten de kuşku duydu ve arkadaşlarına 'sonunda Faulkner'ın hepimizi sözcüklerinin ağına düşüren lanet olası bir retorik ustası olduğu ortaya çıkacak dedi.[92]

Ne olursa olsun García Márquez çok geçmeden *Yaprak Fırtınası*'nı yazmaya başladı; bir tabut çevresinde dönen ve değişik bakış açılarından anlatılan bu romanın, olay örgüsü ve formatıyla Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken*'ini kendine örnek aldığı açıkça belli oluyordu. Bununla birlikte genç adam 1950'lerin ortalarında kendi sesini bulma yolundayken Faulkner'dan aldığı dersleri ağır ağır özümseyecek, sadece Mississippili

yazarın konularını ve araçlarını taklit etmeyip onun vizyonunu ve ustalığını Kolombiya'nın kuzeyindeki gerçeklere ve kişisel ihtiyaçlara uyarlayacaktır. Tropikal bölgedeki, sıcağıyla ve tozuyla ünlü, ezilmiş, yoksul yöreleri anlatmanın yolunu Faulkner'da bulduktan sonra olgun bir García Márquez'in, ilk önce Aracataca'da tanımış olduğu dünyaya benzeyen bir Amerikan dünyasını biçimlendiren ve yeniden yaratan Faulkner'ın kendisi gibi Karayipli bir yazar olduğunu iddia etmekten hoşlanması rastlantısal değildir.

García Márquez'in *Yaprak Fırtınası*'nda kurmaya çalıştığı, 'Cumartesi'den Sonra Bir Gün' ya da 'Salı Siestası'nın sıcaktan kavrulan, sakin ikindisinde ya da 'Yapma Güller' ve 'Bu Günlerde'nin sabah serinliği ve neminde biçim ve canlılık katacağı da bu dünyadır işte. Hem Macondo'da hem de isimsiz 'kasaba'da, Faulkner'ın Yoknapatawpha'sındaki gibi, ama kendi yarattığı ve tekrar tekrar ortaya çıkan kişileri, efsaneleri ve hayaletleriyle bağımsız topluluklar biçimlendirecektir. Faulkner'daki, yaşlı ve yorgun Sartoris ile kibar Compson aşiretini saf dışı etmeyi başaran kaba ama para konusunda becerikli Flem Snopes ve hısım-akrabasına paralel biçimde García Márquez *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*'ta ve *Kötü Saatte*'de son derece hileci, düzenbaz dükkâncı Don Sabas'ı ve yarı ciddi yarı komik iki öyküsünde yer alan daha kabadayı Montiel'i yaratacaktır. Benzer şekilde, Gabo'nun erken dönemindeki romanlarının hepsinde ortaya çıkan Albay Buendía'ya yapılan efsanevi göndermeler, kasabanın yolsuzluk, askeri idare ve açgözlülüğün hüküm sürdüğü, insanlık dışı bugününü değil de daha eski ve görkemli bir tarihi hatırlatıyor.

O tarih, en olgun biçimini, *Sartoris*'in, *Ses ve Öfke*'nin ve *Absalom, Absalom*!'un en iyi yanlarını kendisinde birleştiren *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta alıyor. Aile tarihi (ya da bir bölümü) olan bu üç kitap beklenen zenginlikte karakter tiplemeleri gösterir, bu konuda García Márquez de hep başarılı olacaktır. Faulkner'ın en önemli romanı *Absalom, Absalom!*, Sutpen'in mülkünü oluşturmadan önceki maiyetiyle birlikte yaptığı toplu gezileri anlatması bakımından García Márquez'in başyapıtının neredeyse prototipidir; daha sonra servetini bir yitirip bir kazanması; aileden hayatta kalan üç kişiyle birlikte yüzyıl sonra yangında kül olan ev; Sutpen'in iç savaştan sessizce geri dönmesi (José Arcadio'nun gezilerinden tek-sözcüklü dönüşünün öncülü*);* Rosa'nın günün birinde sessizce çekip gitmesi (Santa

Sofia de la Piedad’ın yaptığı gibi); Charles Bon ve Judith’teki zina öğesi (Buendíalar’ın hikâyesindeki felaket) ve Macondo’da ara sıra ortaya çıkan İtalyan ya da Batı Hint adalarından gelme birinin rolüne aşağı yukarı benzer bir roldeki Fransız mimar ve Haitili köleler gibi küçük ayrıntılar görünür.[93] Kadınlar, Faulkner’ın çöküş yaşayan ailelerinin omurgası görevindeler – *Sartoris’*teki Jenny, *Ses ve Öfke*’deki Dilsey, *Absalom, Absalom!’*daki Clyte–, tıpkı *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta ve García Márquez’in bütün roman dünyasında olduğu gibi.

Faulkner’ın ‘konuları’ kadar önemli olan bir başka öğe, en seçkin kitaplarında biçimlendirdiği ünlü roman ‘kalıpları’dır. Kuşkusuz bunların en esaslısı zamanın sunumudur: hikâyenin kendilerine düşen kısmını anladıkları biçimde anlatan karakterlerin birinden ötekine geçilmesiyle birlikte onlarca yıl üzerinde sürekli bir ileri bir geri giden kronoloji. Faulkner, *Sartoris* gibi bir erken dönem romanında henüz geleneksel, ardışık, üçüncü tekil kişi formatı içinde kalmıştı, hatta romanını, elektriğin, otomobillerin ve uçakların ortaya çıkışını betimleyecek kadar ‘klasik’ bir arka plan geleneğine dayandırıyordu. Bu romandan hemen sonra anlatımda yarattığı yenilikler sadece yeni teknikler ya da araçlar değil, onun olgunlaşan kişisel vizyonunu gösteren yollardır. Toplumu, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinin gördüğü gibi, o tarihlerde adına ‘ilerleme’ denilen, düz bir çizgi üzerindeki evrimsel bir gelişme olarak görmeyen Faulkner, yerel bir ilerlemenin yaşanmadığı, zamanın sabit kaldığı, geçmişle bugünün peş peşe gelmek yerine birlikte var olduğu bir Güney’in tarihini kaydeder. Onun imgeleminin yeğlediği ortamın, yenilgiyi izleyen uzun dönemi yaşayan ve Snopelerin[a8] isyanı yüzünden yerlerinden olan, savaş öncesinin soylu ve görkemli yönetici sınıfı olduğu düşünülürse, yazar olarak Faulkner’ın yaşadığı günleri geçmişin sadece gölgesi olarak betimlemesi şaşırtıcı değildir. Benzer şekilde, eskinin saygın kişilerinin bütün meşruluklarını kaybettikleri ve yeni zenginlerin hiçbir albenisi olmayan insan örnekleri olduğu, bozulmuş bir dünyada hiç kimsenin bir ötekinden daha büyük bir yetkeyle konuşma hakkı yoktur.

Bu birleşik biçim ve vizyon, García Márquez’in Faulkner’dan aldığı en sağlam ve kalıcı dersler arasındadır. Yüzyıllarca açlık çekip baskı altında yaşamış, İberyalı *conquistador*ların ve onların seçkin torunlarının istilacı yetkesine sahip oldukları, adil kişilerin haklı mücadelelerinin bile uzlaşmayla sonuçlandığı ya da bastırıldığı bir yerde, García Márquez’in

yerel gerçekleri bir çizgi üzerinde geliştirerek anlatan usule bağlı kalmasının pek yararı olmazdı. Dolayısıyla, yazar pek çok romanında Faulkner'ın bakış açısından yararlanmış ve onu daha da dönüştürmüştür. İlk bakışta *Yüzyıllık Yalnızlık* kronolojik bir sıra izler görünse de geniş açıdan bakıldığında zamanda her türlü kaymaya rastlanır ve bunların arasındaki geçişler çoğunlukla hissedilmez. Daha ilk cümlede üç farklı zaman katmanı vardır, ilk bölümün son sayfasına kadar da anlaşılmaz ya da açıklanmaz; ikinci bölümse bizi dört kuşak geriye götürerek başlar; sonunda kitaptaki bütün olayların sanki aynı anda birlikte yer alıyorlarmış gibi önceden kaydedildiğini anlarız. Adların, durgunluğu çağrıştıracak şekilde sürekli yinelenmesi, kökleri Faulkner'ın yapıtlarındaki iki John Sartoris'e ve iki Quentin'e uzanan önemli bir yapıdır.

García Márquez'in Faulkner'dan miras aldığı 'biçim', *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda görülmemiş doruklara çıkar, her bölümün başında şimdiki zaman kullanılır, metnin içinde pek çok geçmiş zaman bir araya getirilir, bu zamanlara, diktatörün bizzat kendisiyle yardımcılarından başlayarak en sefil gecekondu sakinine ya da kız öğrencilere kadar çeşitli seslerle hayatiyet verilir ve bütün bu insanların sayısı en az birkaç yüzü bulur. *Kırmızı Pazartesi* gibi kısa bir kitapta bile her şeyden habersiz, sakin bir Santiago Nasar'ın kasabada son kez tekinsizce dolaşması gerilimli bir anlatımla verilir, kâh onun kulaklarına erişmeyen bir dizi dedikodu yapılır, kâh trajik bir şekilde cinayete götüren daha önceki romantik olaylar anlatılır ve kitaptaki ikincil kişilerden biri olan, o sırada kasabada yaşayan, bugünün araştırmacı gazetecisi García Márquez tarafından geçmiş iki yüzyılın hikâyesi sunulur. Benzer biçimde, hem *Kolera Günlerinde Aşk* hem *Aşk ve Öbür Cinler* duygu yüklü bir şimdiki zamanda başlar, bu zaman beş yüzyıl geriye uzanan bir dizi geri dönüşle yavaş yavaş açıklanır.

Ortaokuldan beri Mississippi tarihini kendi başına araştıran Faulkner gibi, çırak García Márquez de Karayip Kolombiyası'nın ve Antiller'in tarihi üzerine ne bulduysa okuyacaktı. Quentin Compson karakteri ve Faulkner'ın kendisi gibi, García Márquez'in de 'bedeni, içinde isimlerin ve yitirilmiş insanların destanlarının yankılandığı boş bir odaydı'. Faulkner'ın, Albay Faulkner'ın bir zamanlar görkemli olan dünyası hakkında, "Eski yerlerden hiçbir şey kalmamış geriye, ev de gitmiş, çiftliğin sınırları da; Albay'ın yaptıklarından geriye bir anıttan başka bir şey kalmamış,"[94] demesi gibi, Albay Buendía'nın anısı siliniyor, tozlu, iki yanı ağaçlıklı bir sokağın

adından başka bir şey kalmıyor geride. Yine de, bozulan ve kaybolan tropikal cennetleri yazsalar da, Mississippili de Kolombiyalı da, yüzeysel bakıldığında çökmüş görünen yaşamları yüceltip onlara güzellik katacaklar, somut ve insani bir manzarayı baştanbaşa efsaneleştirecekler, bunu yaparken ona biçim ve yoğunluk, hatta bir sihir ve gizem havası vereceklerdi.

Genç Gabo Faulkner'da coğrafyayı, tarihi, iklimi, aile hayatını ve anlatım deneyimini birleştiren geniş bir ufuk bulurken, Virginia Woolf ona saf ve adanmış bir sanat, roman yazımına genel bir yaklaşım ve düzyazı teknikleri, biçim örnekleri ve çeşit çeşit sahnelerden oluşan kocaman bir dağarcık sunacaktı. "Büyük Virginia" diye söz etmişti ondan 1950'de; genç ve hevesli García Márquez'in o günlerde keşfettiği Avrupalı ve Amerikalı edebiyatçılar için öylesine söylediği sözlerden biriydi. Ancak bu İngiliz kadının nam salmış titizliği, dar sınırlar içindeki duygusallığı, orta üst sınıf kibirliliği ve sanatta bayağılık sayılan açık saçık şakalara, hatta her türlü imaya karşı hoşlanmazlık gösterdiği düşünülürse, García Márquez'in Virginia Woolf'a duyduğu ilgi ilk önce şaşırtıcı görünebilir. Yine de, yazarın yapıtlarının düşünce boyutunda ve somut ayrıntılarında Woolf'un kaleminin izi sürülebilmektedir.

Önce, Woolf'un tükenmez yaratıcılığı ve çeşitliliği var. Bir yazar olarak üretkenliği bir yana, her önemli kitabında yeni bir biçim sunar; onun olgunluk çağındaki kitaplarının hiçbiri ötekine benzemez. Bu yaratıcı yaklaşımı koruyarak bir anlatımın toplam düzenine büyük önem verir, *Mrs. Dalloway*'in tek olaylı geniş alanı olsun, *Deniz Feneri*'nin üçlü düzeni, *Jacob'un Odası*'nın mozaik parçalarına benzeyen dağılması ya da *Dalgalar*'ın neredeyse dramatik, görkemli kavramı olsun, bütün eylemleri ve karakterleri onun kurduğu geniş bir biçimsel kalıbın dışına çıkmaz. Benzer şekilde García Márquez'in romanlarının her biri, kelimenin tam anlamıyla sıfırdan başlayan yeni bir edebi serüvendir; hayranlarının çoğu yeni bir *Yüzyıllık Yalnızlık* isteseler de o, romanlarında kendini yinelemekten özenle kaçınır. Hem en ünlü romanında hem *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda ve *Kırmızı Pazartesi*'de titizlikle kotarılmış, nakış gibi işlenmiş motif, sayısız entrikaya ve kanlı eylemlere baskındır.

Hem küçük ayrıntılarda, hem önemli sahnelerinin bazılarında García Márquez Virginia Woolf'tan birtakım yaratıcı ipuçları almıştır. *Deniz*

Feneri’nde sessiz ve sadık Bay Carmichael vardır, Ramsay ailesinin evinin etrafında dolanan bir şair; belki de hiç rastlantısal olmayarak dul Montiel’in sadık uşağı Batı Hint adalarından gelme biridir ve kendisine hep Señor Carmichael diye hitap edilir. Özellikle Gabo’nun Borges’in çevirisinden okuduğu *Orlando*’nun, hiç de azımsanmayacak ölçüde *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın biçimine ve içeriğine katkısı olacaktı. Woolf’un bu küçük eğlencesi, kitabın adını aldığı erkek/kadın kahramanının üç yüz yıllık bir dönemini kapsar, bu kişinin kişiliği cinsiyet değişimiyle filan üç yüzyıl sürer. Orlando’nun ‘biyografisi’nin bir bakıma İngiltere’nin edebiyat tarihi sayılmasına benzer biçimde Buendíaların tarihi de Kolombiya’nın fantastikleştirilmiş tarihidir. Woolf’un kitabının başlarında tarihi bir olay olarak kaydedilen ve toza dönüşerek savrulup yok olan bir kadın ya da ‘yolun ortasında donan ve yerinden kıpırdatılamayan bir domuz sürüsü’ türünden büyülü dokunuşlarla özel bir enerji katılan ‘Büyük Don’ olayı yer alır.[95] Kışın yaşanan bu felaketin peşinden buzlar muazzam bir şekilde erir, sel olur; bunlar, Macondo’nun yaşadığı uykusuzluk ve bellek kaybı felaketlerini ve beş yıllık yağmurları çağrıştırmaktadır.

Bir noktada Orlando –tıpkı büyük oğul José Arcadio gibi– kaçıp gider ve Çingenelerle zaman geçirir; yıllar geçerken o da baş döndürücü teknolojik değişikliklere tanık olur (fabrikalar, musluktan sıcak su akması, radyo, uçak) ve bunlara inanmazlığı şaşkın Macondolularınkinden az değildir. Bütün bu muazzam değişimler boyunca, Macondo’nun badem ağaçlarına benzer biçimde, sembolik değeri olan bir meşe ağacı sabit kalır. Kitabın son sayfalarında Orlando’yu kendini ararken görürüz, Aureliano Babilonia gibi o da bütün benliğini kuşatan öznel bir bilgelikle kendinden geçer. Aynı zamanda Orlando biraz da yazarının özel bir muzipliği gibidir, bütün arkadaşlarına teşekkür ettiği önsözünde bu açıkça görülür. Benzer biçimde, García Márquez *Yüzyıllık Yalnızlık* için sık sık, ciddiyetten uzak bir kitap demiştir. Son bölümlerinde üç yakın arkadaşını, Katalan danışmanını, onun karısı Mercedes’i ve kendini kurguya katar; romanın çeşitli yerlerinde çağdaşı Latin Amerikalı yazarlar Fuentes, Carpentier ve Cortázar’ın romanlarına dolaylı göndermeler yapacaktır.

Başkan Babamızın Sonbaharı’nın en çarpıcı anlarından biri, isimsiz zorbanın evinin terasında oturup ‘Martinique’in parfümlü volkanı’, Curaçao’daki Hollanda laleleri, Haiti’nin ‘mavi köpekleri’ ve Trinidad’daki ‘yanlış yönde giden otomobiller; dahil ‘Barbados’tan Veracruz’a kadar

Antillerin bütün evrenini' seyrettiği sahnedir. *Orlando*'nun başlarında kahramanın 'aşağıda on dokuz, hatta pussuz günlerde otuz İngiliz eyaletinin görülebileceği bir tepeye tırmanması' rastlantı değildir –bu manzaraya 'Manş Denizi, sahildeki kaleler ve Londra'daki sivri kuleler de dâhildir.[96] *Jacob'ın Odası*'nda buna benzer bir bölümde genç Jacob Flanders'in Acropolis'te durduğu anlatılır, oradan bakıp ilk başta Marmara Denizi'nde Arnavutluk ile Türkiye'nin ovalarına kadar uzanan, sonra Paris, İstanbul ve Londra gibi büyük kentlerden geçen bir coğrafyayı gözümüzde canlandırırız.[97] Bu olaylar, ayrı ayrı, Woolf'un iki romanının başında ve sonuna doğru ortaya çıkar. Aynı şekilde García Márquez'in Karayip panoraması, 1. bölümün sonundaki olayın, Avrupalı denizci Kolomb'un üç karaveliyle ilk kez gelişinin muhteşem canlandırılışının tam öncesinde ortaya çıkar.

Gerçekte Virginia Woolf'un biçimlendirmedeki ustalığı ve sık dokulu metinleri, *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın hazırlanışında öyle önemli bir rol oynar ki bu kitabımızın 9. bölümünde Woolf'un o kitaptaki etkisine özel bir yer ayırdık. Şimdilik Woolf'un her yazdığının üst düzey bir edebiyat sanatçısı olduğunu kanıtladığını, sözcüklerle çizdiği geniş hatlarla ve üslup gücüyle hayata seçkinlik kattığını görmemiz gerek; yazarımızın kaba yanının gelişmesinde Rabelais'nin ya da bölgeselliğinin yerleşmesinde Faulkner'ın olduğu kadar, Woolf'un mükemmeliyetçi örneği de García Márquez'in eğitiminde önemli bir rol oynamıştır.

Birbirinden farklı üç yazardan üç kitap –Albert Camus'nün *Veba*'sı, *Daniel Defoe*'nun *Veba Yılı Günlüğü* ve Curzio Mala-parte'nin *Deri*'si; üçü de çırak Gabo'nun ilgisini belirli yönlere odaklamasına yardımcı oldu. İlk iki kitap besbelli bir salgından ve yarattığı dehşetten söz ediyor; üçüncüsü ('Veba' başlıklı bir giriş bölümünün ardından) Napoli'de, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru bozulmakta olan, insanlık dışı havayı anlatıyor. Ortak noktaları kolektif felaketi betimlemeleri –García Márquez'in yapıtlarında sürekli yer alan ve yinelenen bir durum, istilacı muz şirketinin 'yaprak fırtınası'ndan, *Kırmızı Pazartesi*'deki kan davasının yol açtığı dehşet dalgaları ve halkın yaşadığı sarsıntıya kadar. Böylesi bir saplantı, García Márquez'in kendi düşsel çizgisinden kaynaklanmak yanında onun yetişkinliğe geçiş yıllarından da doğmuştur– Kolombiya'da, resmiyete dökülmemiş savaşın bir hayat biçimi olduğu, uygar normların bir kenara

atıldığı, ulusal siyasi tartışmaların felaket ve kıyamet konularına yöneldiği bir dönemden.

Avrupalı yazarların elinden çıkmış bu üç kitap, *la Violencia* ‘bela’sını yazmayı isteyen acemi çaylak Kolombiyalıyı müthiş etkiledi, çünkü onların da konusu, yaygın bir toplumsal afet ve yarattığı korku iklimi, belirsizlik, kitlesel ölümler ve özellikle bu belanın insanlar arasındaki dayanışmanın ve bencilliğin en dramatik uçlarını ortaya çıkarma yeteneğiydi. *Veba* dışında bu iki roman ‘tanıklık’ türüne girer, öyle ustalıkla anlatılmışlardır ki, yerleri düzgün bir röportajla hayali kurgu arasındaki kavramsal belirsizliktedir. Camus’nün romanının ilk paragrafı gerçekten de ‘Bu kaydın konusunu oluşturan garip olaylar…’ diye başlar.

Nisan 1951’de García Márquez *Veba*’yı iyi biliyordu, farelere dair uzun uzadıya düşünürken Camus’nün giriş bölümüne değinmişti. Daha sonra, 1959 yılında *La Violencia* hakkında yazılmış pek çok kötü kitap konusunda başlattığı polemikte (bu kitabın 3. bölümünün son paragrafına bakınız) Fransız yazarı, bu bela konusundaki biyolojik, tıbbi, ve tarihi bilgileri; romanın belgesel temeli için bu bilgileri metne *‘neredeyse öylesine’* katmış olması ve bedensel acılar ve ölümlerden çok kahramanlarının ruhlarındaki iniş-çıkışlar üzerinde odaklandığı için övdü. Sonunda, García Márquez şöyle der: ‘Kolombiya’da henüz yazılmamış dehşet romanına Camus’nün incelikli kitabından daha iyi bir örnek olamaz, kitapta insan ırkının yaşamında ne veba mikrobunun kesinlikle kötü, ne de kurbanların mutlaka iyi olduğu kısa bir dönem anlatılmaktadır.’

Camus sakin anlatımını, Fransız sömürgesi Cezayir’de, sıradan bir kasaba olan Oran’da kurar, sonra da bu somut konumu ‘Bir tek günde, 25 Nisan’da, 6321 fare toplanıp yakıldı’ türünden istatistiki bilgilerle pekiştirir.[98] İfadenin kesinliği ve tarihi bu yüksek sayıyı inanılır kılar. Salgın halka yayıldığında ve kasaba karantinaya alındığında insanların farklı tepkilerini görürüz, iradelerinin zayıflamasını, ticaretin çöküşünü, turizmin yok olduğunu, rahibi ve vaazlarını, genel sıkıntıyı şiddetlendiren çöl rüzgârlarını ve pek çok mizahi olayı; bütün bunlar Gabo’ya savaşın ya da yağmur fırtınasının kıskacına yakalanan Macondoluları betimlemesi için bazı ipuçları verecektir. Bununla birlikte Camus hep ‘kendini tutar’, rakamsal kesinlikle abartmamadaki kurnazlığın bir araya gelmesi, García Márquez’e *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*, *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni* ve *Aşk ve*

Öbür Cinler'de olduğu gibi geniş çaplı bir felaketin en basit unsurlarını çizmesi için bir model sağlayacaktı.

Kendini kontrol altında tutmaya dair böyle bir dersin daha derin bir temeli vardır. Camus kitabını 1940'ların başında, Fransa'daki Nazi işgalinin en yoğun döneminde yazmıştı, kitap boyunca ne Almanlardan, ne askerlerden ne de işkencecilerden hiç söz edilmese de Oran'daki veba, açıkça askeri birliklerin ve gaddarlıklarının alegorisi olma amacına yönelikti. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta yer alan on dokuzuncu yüzyıl iç savaşı bölümlerini Kolombiyalılar 1950'lerin *la Violencia*'sına dolaysız gönderme olarak okurlar, Macondo o tarihte artık mevcut olmasa bile. Benzer biçimde, Macondo'da egemen güç haline gelen saldırgan Amerikalılar'a da anlatıcı asla Amerikalılar demez, 'sömürü' ya da 'baskı' sözcüklerinden de titizlikle kaçınır.

Camus, Defoe'nun *Veba Yılı Günlüğü* adlı yapıtını iyi biliyordu, kendi romanının epigrafında, önceki dönemin bu İngiliz yazarından alıntı yapmıştır. *Günlük*'ün yayımlanmasını kuşatan koşullar kitabın kendisi kadar büyüleyicidir. 1665 yılında, veba salgını Londra'yı kasıp kavurduğunda Defoe sadece beş yaşındaydı. Daha sonra, o tarihten itibaren akrabalarından, komşularından, kahvehane müşterilerinden ve o dönemden kalma kitaplardan topladığı hikâyelerle felaketi kendi bakış açısından, kendini saraç olarak tanıtan H.F. diye birinin ağzından anlattı.

Hile işe yaramıştı. 1722 yılında yayımlanan 'günlük' müthiş bir başarı kazandı, bunu sadece 'oradaydınız' niteliğine borçlu değildi, ayrıntılarıyla anlatılan coğrafyasına (Londra'da bugün bile mevcut olan sokak ve meydan adlarıyla), istatistik tablolarına, tek tek sunulan bilgilere, örneğin 'kırk bin köpeğin ve bunun beş katı kedinin öldürülmesi'ne, ya da 'bir gecede 3.000 kişinin öldüğü o ağustos gününe' türünden göndermelere de borçluydu.[99] Defoe'nun hikâyesi sokaklarda ölen ya da karantina altındaki evlerinde terk edilen insanların yalnızlığını güçlü bir dille anlatır. Buna ek olarak Defoe'nun monarşi ve aristokrasi karşıtı Puritan Dissenters mezhebinden olduğu düşünülürse, kitap boyunca, sayısız günahı için cezalandırılan anlamsız, bencil bir Restorasyon dönemi Londrası ve 'kenti tehdit eden ürkütücü bir felaket ve ceza' duygusu vardır,[100] ki Londra'nın yakında mahvolacağına dair kehanetlerle ortalıkta dolaşan vaizler bu duyguyu garip denebilecek biçimde desteklemektedirler.

García Márquez’in ilk gazetecilik çalışmaları *Veba Yılı Günlüğü*’ne göndermede bulunmazsa da yazar sonraki röportajlarında romancı Defoe’nun bu kitabına saplantılı bir ilgisi olduğunu itiraf edecektir. Hatta şaka yollu söylediğine göre, *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın sonunda kitabın kahramanı Gabriel’in Paris’e giderken yanında götürdüğü kitap ‘Rabelais’nin Bütün Yapıtları’ değil, Defoe’nun ünlü *Günlüğü’*dür. Öyle ya da böyle, García Márquez en önemli romanlarını taçlandıran felaketleri büyük bir titizlikle anlatırken ve Kolombiya’nın kuzeyindeki okurların hemen tanıyacağı yer adlarıyla dolu belirgin bir coğrafya kurarken, Defoe’nun edebiyat örneğini eksiksiz sürdürüyor; *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta, refaha kavuşan Macondo’da saçma sapan işler yapılırken, eşitlikçi ve kahraman geçmiş unutulurken bile kentin kendini yabancıların baskısına ve tahribine açtığı, ayrıca yalnızlı*ğ*ın ve gerçek dayanışma eksikliğinin onu sonunda mahvolmaya götüren nedenler arasında olduğu ima ediliyor.

Malaparte’nin *Deri’*si Latin Amerika’da bir dönem rağbetteydi, García Márquez 1951 Martı’nda bu kitaba bütün bir makale ayırdı, onun lirizmini, mizahını, anlatım tekniğini ve hayata karşı tavrını övdü. Karışık olması yüzünden *Deri* günümüzde modası geçmiş görünmektedir, ancak o günlerde bu kitapta García Márquez’i çeken şeyin ne olduğu anlaşılabilmektedir. Mekânı Napoli olan anılar –İtalya’nın Üçüncü Dünyası, ya da isterseniz Mississippi’si deyin– savaşın sonunda tam bir kriz yaşayan, hem eski aristokrasinin hem kentin yoksullarının uyuşmuş, insanlık dışı bir çöküş içinde bocaladığı bir toplumu betimliyor. Malaparte’nin neredeyse gözle görülmeyen siyah bir rüzgârın Avrupa’nın üstünde dolaştığını anlattığı başlangıçtaki bölümle daha sonra gelen, Vezüv Yanardağı’nın 1944’teki patlamasını işleyen bölüm kitaba bir kıyamet havası katıyor. Gazeteci anlatıcının gözlerinden biz de, masum, iyiniyetli karacahiller olarak gelen Amerikalıları görüyoruz; Yankeeleri nesnellikle, ideolojik ya da duygusal olmaksızın anlatmanın yollarını arayan bir García Márquez bu sonucu kaçırmadı elbette. Malaparte’nin Komünist partizanlar tarafından topluca katledilen genç Faşistleri anlattığı bölümler, o sırada sıkı bir solcu olsa da, iktidar sahibi olur olmaz sövüp sayan, keyfi davranan pozitif güçlerin ve kurtarıcıların trajedisine

–*Yüzyıllık Yalnızlık*’ta Albay Buendía’nın ve öteki liberallerin geçici olsa da talihsiz vakaları– hep duyarlılık gösteren genç Gabo’yu çok etkilemiş olmalı.

Ancak Malaparte’nin Gabo’ya en geniş anlamda yorum sağlayan bölümü, Müttefiklerin karargâhında subaylara verilen bir ziyafette küçük bir kızın (bir denizkızı ya da balık olabilir, ama olmayabilir de) bedeninin marulların arasında sunulduğu bölümdür.[101] Kasıtlı olarak düşsel ve bulanık hazırlanan bu sahne *Başkan Babamızın Sonbaharı*’ndaki korkunç bölümün ana kaynağı olarak ister istemez dikkatimizi çeker, orada General Rodrigo de Aguilar’ın kızartılmış bedeni, üniforması içinde, madalyalarıyla birlikte, başkanın özel koruması için verilen bir ziyafette kaluli çiçekleri ve defne yaprakları arasında açık seçik sunulur.

García Márquez’in üzerindeki etkisi kanıtlanmış tek önemli Latin Amerikalı yazar Meksikalı Juan Rolfo’dur. Gabo’nun yaşamöyküsünü yazan Dasso Saldívar’a göre: 1961’de, Mexico City’ye yeni gelen Kolombiyalı oradaki kültür yaşamının otları arasında yolunu bulmaya çalışırken arkadaşı ve sürgündeki yurttaşı Álvaro Mutis’ten edebiyat konusunda öneri istedi. Mutis ona Rulfo’nun *Pedro Páramo* adlı romanını ve *Kızgın Ova* adlı öykü kitabını verdi, “Bunları oku, onunla bununla yatma, nasıl yazılacağını öğrenirsin o zaman,” dedi.[102] Aynı gece huzursuz bir Gabo, *Pedro Páramo*’yu yuttu –iki kez– ertesi gün de öykülere daldı.

Saldívar’ın hazırladığı biyografi 1997’de yayımlanmadan önce başka eleştirmenler iki yazar arasındaki bazı derin benzerliklere dikkat çekmişlerdi; bu bağlantı artık belgelere dökülmüş durumda. Geriye dönüp baktığımızda aradaki bağlantının mantıklı olduğunu görürüz, ilk önce anlatımın coğrafyası var. Rulfo her iki kısa ama yoğun kitabında da halk ağzına, yerel renklere ya da aşırı betimlemelere başvurmadan doğduğu taşra Jalisco’sunun kavruk ve ıssız atmosferini canlandırmayı başarıyor, ki bunlar daha önceki pek çok Latin Amerikan romanının derdidir. Yerel sahtekârların ve despotların ortaya çıkışını, siyasi ahlaksızlığı anlatırken öfkeyle yermenin ve suçlamaların tuzağından öngörüyle uzak duruyor, hatta ‘*Anacleto Morones*’ öyküsünde ya da ‘Kızgın Ova’nın sonunda olduğu gibi mizahtan yararlanıyor. Ve bütün bunları minimalist ama müthiş güzel bir

düzyazı aracıyla gerçekleştiriyor, uzun uzadıya konuşma sanatı yapmaya kalkışmıyor.

Rulfo'nun kitaplarında biçim sanatı en az heyecanlı konu kadar ağırlıklıdır –hatta belki de daha fazla. Şunu belirtelim ki Rulfo, Faulkner'ın Meksika'daki ilk müritlerinden biriydi, aldığı dersler *Pedro Páramo*'da açıkça görülür, bu roman düz bir çizgide değil, mozaik gibi parçalar şeklinde yazılmıştır, zamanın akışı yassıltılmış, onlarca yılı kapsayan pek çok geri dönüşler ve ileri gidişlerle sonsuza uzayan bir şimdiki zamana geçmiştir. Ayrıca, tek sesli, bir tek bakış açısı yerine Pedro'nun ve kasabası Comala'nın hüzünlü hikâyesi pek de güvenilmeyen çeşitli anlatıcıların –Pedro'nunki dahil– sürekli yer değiştiren bakış açılarından nakledilmektedir. Sonuçta, rezil kahraman öyle bir betimlenir ki okur onu enine boyuna, derinlemesine görebilir –hatta bir ölçüde acır da ona. Aynı yapısal teknikten, daha küçük bir ölçüde, Rulfo'nun artık bilinen öykülerinde de yararlanılmıştır: 'Köpekler Havlamıyor', 'Erkek' ve 'Luvina'da.

Belki de en önemlisi, Rulfo'nun romanında, daha iyi bir kelime bulamadığımız için şimdi 'büyülü gerçekçilik' diyeceğimiz şeyden alabildiğine yararlanması. Comala köyü sakinlerinin neredeyse tamamı hortlaklar, hayaletler, hayaller, ruhlardır, onlara yabancı gibi değil, sıradan varlıklar gözüyle bakılır, canlılarla ölülerin bir arada yaşayıp sohbet ettikleri gündelik bir durumdur bu; baş anlatıcı Juan Preciado toprağa verildikten sonra mezarının yanındaki cesetle, orada yaşamış olan Dorotea adlı kadınla gerçekten de gevezelik eder.

Rulfo'nun bir anlatım sanatçısı olarak bütün özellikleri olgunlaşmış bir Gabo'ya kolayca atfedilebilir. Faulkner'ın doğrudan mirasçısı olan Rulfo, kendinden yaşça küçük ve hâlâ gelişmekte olan Gabo'ya Mississippili yazarın fikirlerinin bir Latin Amerika dekoruna uygulanabileceğini gösterdi. Rulfo'nun iki küçük ciltte toplanan yapıtlarının içeriği ve deneysel biçimi, gerçekdışını sıradan olanla birleştirmesi, değerli taş yontarcasına çalışması, bütün bunlar çömez García Márquez'e ders alabileceği modeller olarak yardımcı olacaktı. Rulfo'nun örneği olmasaydı *Yüzyıllık Yalnızlık* ve *Başkan Babamızın Sonbaharı* var olamazdı bile diyebiliriz.

García Márquez'in ara sıra özellikle sevdiğini, hatta sanatı üzerinde etkisi olduğunu öne sürdüğü başka kitaplar bulunsa da –örneğin Conrad'ın,

Thomas Mann'ın ya da Graham Green'in romanları– bu bölümde incelenen yapıtlar onun duyarlılığına, vizyonuna ve sanatına açıkça rehberlik edip biçimlendirenlerdir. Daha önce sözü edildiği üzere, edebiyat alanındaki geniş kültürüne rağmen eski olsun yeni olsun kitapları putlaştıracak biri değildir. Hatta bir kitabı okuduktan sonra kaldırıp attığıyla övünür, gerçekten de kütüphanesindeki kitapların sayısı plak koleksiyonundan azdır. Yine de, kitaplardan ya da sanatsal projelerden ukalaca söz etmekten hiç hoşlanmasa da, 1940'lar ve 1950'lerde bir yazar olarak kısaca 'klasikler' diyeceğimiz türün bir müridi olarak yola çıktı. Bu temeli sağlam, 'otorite' sayılan yapıtlarda çıraklığını geçirdi, yıllar boyu kalfa olarak *çabaladı*, sonra da ustalık derecesine erişti. İncil, Sofokles, Rabelais, Kafka, Faulkner, Rulfo vb. : Bu metinler, anlatım geleneğimize deneyimin, bilgeliğin ve güzelliğin katkısını sağlayanlar arasındadır. *Yüzyıllık Yalnızlık, Başkan Babamızın Sonbaharı*, aşk romanları ve kısa olsa da aynı derecede güzel bazı başka yapıtlarıyla García Márquez bu geleneği genişletir, yeniden biçimlendirir, ona yeni bir ortam ve yeni bir hayat katar.

Onun kitaplarının neler anlattığı, nasılı ve niçini ikinci bölümde ele alınacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM:

yapıtları

Macondo’nun Tarihi

ALTI

Yüzyıllık Yalnızlık’ı ele almak, sadece bir roman okumak değil, geniş bir kültür alanına düşe kalka adım atmak ve baş döndürücü bir dizi insanla, motifle, ufuklarla ve anlamlarla karşılaşmak demektir. Kitabın kronolojisi Avrupalıların Amerika’ya yerleşmesiyle başlar son dönemlerin göçlerine kadar gelir, yani on altıncı yüzyıl sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar. Karakterler ve onların eylemleri huşu uyandıran bir dizi kişilik özelliği gösterir, değişik olaylar yaşanır. Kitabın dünyası sıradan ve gündelik olanı olağanüstü ve olanaksız olanla kaynaştırır. Kitabın edebi mirasında kadim metinler, keşifler tarihi, aile tarihi, Rabelaisvari muziplikler ve sömürge romansı bulunur. Bütün ideolojilere seslenir: Solcular romanın toplumsal mücadeleleri ele almasından, emperyalizmi betimlemesinden hoşlanırlar; muhafazakârlar bu mücadelelerin bozulmasından ve/veya başarısızlığa uğramasından, ailenin devam eden rolünden güç alırlar; nihilistler ve her şeyi olduğu gibi kabul edenler, karamsarlıklarının yeniden doğrulandığını görürler; apolitik hedonistler ise kitaptaki cinsellikle ve yiğitlikle avunurlar. Bu, gerçek anlamda ‘herkese bir şey sunabilen’ bir kitaptır.[103]

Yüzyıllık Yalnızlık’ın olay bakımından zenginliği onu özetlemeyi neredeyse olanaksız kılsa da, kurgunun ana hatları şunlardır: Buendíalar ile yandaşları güneye gider ve Macondo’yu bulurlar. Aile reisi José Arcadia Buendía ticarete başlar ama bilime duyduğu saplantı onu çıldırtır; karısı Úrsula kabilelerinin omurgası olacaktır. Macondo’ya düzenli olarak Çingeneler gelir, yeni araçlar getirirler; içlerinde en akıllısı olan Melquíades, ölümünden önce –ilk ölendir o– tuhaf metinler yazar. Buendíaların iki oğlu, José Arcadio ile Aureliano’nun, özgür ruhlu Pilar Ternera’dan gayrimeşru oğulları Arcadio ile Aureliano José doğar; korkuya kapılan José Arcadio, Çingenelerle kaçar. Dans öğretmeni Pietro Crespi evlatlık Rebeca ile flört eder, Buendíaların kızı Amaranta zehirli bir kardeş rekabetiyle tepki verir. Bir rahip bir kilise kurar, Muhafazakâr yargıç Apolinar Moscote sakince kasabaya yerleşir, merkezi gücü uygulamak ister, ama kasabanın kurucusu Buendía’nın başını çektiği isyan ilk başta Moscote’yi durdurur. Liberallerin galeyana gelmesi ve Muhafazakârların

hilesi bir savaşı körükler, sonunda Aureliano ünlü bir albay ve Arcadio da, kısa süreliğine, yerel bir despot olur. Savaşla birlikte ölüm de gelir, Buendíaların gayrimeşru çocukları ölür, Liberaller ihanet eder, utanç verici bir barış sağlanır, Aureliano acı duygular içinde kalır. Aynı günlerde oğul José Arcadio yolculuklarından döner, kardeşi Rebeca'yla evlenir. Pietro Crepi de Amaranta'ya döner, ama reddedilince intihar eder. José Arcadio çok geçmeden bilinmeyen bir nedenden ölür, kasabanın deli kurucusu da aynı şekilde bir kestane ağacının altında yaşamını yitirir. Arcadio öldürülmeden önce resmi nikâhsız karısı Santa Sofia de la Piedad Segundo ikizlerini doğurur (bunların kimlikleri değiştirilir), ayrıca Güzel Remedios'u da (görünüşe göre geri zekâlıdır) dünyaya getirir. Birinci bölüm burada biter.

Kendini sefahate veren Aureliano Segundo yiyip içecek, parasını çarçur edecek, sabahtan akşama kadar metresi Petra Cotes'le sevişecek, ama güzel, varlıklı, şişman Fernanda del Carpio ile de ilişkiye girecektir. Birlikteliklerinden José Arcadio doğacak, papa olması için Roma'ya seminere gönderilecektir; 'Meme' denilen Renata Remedios neşeli, çocuksu bir kadındır, otomobil tamircisi Mauricio Babilonia ile ilişkisinden Aureliano adında bir piçi olacaktır; bir de okuması için Brüksel'e gönderilen Amaranta Úrsula vardır. Güzel Remedios pek çok erkeği aşktan delirtir, ölümlerine neden olur, sonra ışıklı bir ikindi vakti kendisi de bedenen göklere yükselir. Romanın bir yerinde Albay Buendía'nın on yedi gayrimeşru oğlu anneleriyle birlikte ortaya çıkarlar; biri bir tren getirir, tren yabancı bir muz şirketi, şirket de sömürü, ahlaksızlık ve on yedi oğlanın ölümünü getirir. (Albay da çok geçmeden doğal nedenlerden ölür.) Peşinden işçiler grev yapar; José Arcadio Segundo işçilerin lideri olur, ordunun üç bin göstericiyi öldürmesinin hayatta kalan tek tanığı odur (bu kırımı resmi ve özel kaynaklar yadsır); beş yıl süren yağmur fırtınası Macondo'yu mahveder. Sonra Úrsula, ikizler ve Fernanda birer birer ölürler. Bitkin düşen Santa Sofía çekip gider. Piç Aureliano kitap kurdu bir münzevi olup çıkar, Melquíades'in elyazmalarına dalar; zevk düşkünü, gayretsiz José Arcadio, varolmayan 'eğitiminden' döner, eski evi zevk âlemleri yapılan bir ine çevirir, genç caniler tarafından öldürülür. Amaranta Úrsula'nın, kocası Gastón ile çıkagelmesi Aureliano ile tutkulu bir teyze-yeğen ensestine yol açacak, Gastón'un iş gezileri bu ilişkiyi kolaylaştıracaktır. Amaranta Úrsula domuz kuyruklu bir bebek doğuracak, çok geçmeden de ölecektir;

Aureliano Macondo’nun bütün tarihini, ta onu mahveden rüzgârlara ve kendi ölümüne kadar içeren elyazmalarını ansızın anlayacak, bunları çözdüğü anda da bu olaylar gerçekleşecektir. Son!

Yüzyıllık Yalnızlık’ın neredeyse akıl karıştıran hızlı olay temposu pek çoğunun aynı adı paylaştığı geniş karakter kadrosu –dört tane José Arcadio, üç tane Aureliano, bir Arcadio, bir Aureliano José, albayın on yedi değişik kadından edindiği on yedi piç Aureliano ve Remedio adında üç kadın. İlk kez okuyana bütün bunlar çok karışık gelebilir, hangi José Arcadio ya da Aureliano’nun kiminle neyi yaptığını karıştırabilirler. Yine de bu çeşitli isim grupları, çeşitli tiplemelerin anlatım boyunca tutarlılığını sürdüren düzgün sisteminin içindedir.

Şablon, birinci bölümde kurulur, orada kare kafalı, gür saçlı, sağlam bedenli, hayalgücünden yoksun José Arcadio’yu tanırız, gözleri açık doğan, suskun mizaçlı, arada bir geleceği gören Aureliano’yu da. Bu bitiştirilmiş betimlemeler ta başından maddi ve şehvetli bir tip olan José Arcadio’yu aklı başında, mantıklı, biraz soğuk olsa da umut dolu düşüncelere sahip Aureliano’dan ayırır. Bu farklar kalıcı olacaktır; Buendíaların tarihi boyunca dışa dönük José Arcadiolar hep duyuların alanının yakınında kalacak ve bu duyuları tatmin etmek üzere cinsellik için yaşayacak, cinselliğin kölesi olacaklardır; daha da ötesi, ya hayalgücü ya da kafa çalıştırma ihtiyacı eksikliğinden düşünmeyi ya da plan yapmayı gerektiren uzun vadeli projelerden uzak duracaklardır. İçe dönük Aurelianolar ise tam tersine doğuştan düşünürlerdir, doğal bir geçişle lider, zanaatkâr ya da bilim adamı rolünü benimserler, onlar için erotizm ve duygulanım daha büyük çaptaki projelerinin hep gerisinde kalacaktır. 10. bölümde Úrsula, “Aurelianolar içine kapanık ama zihinleri berrak, José Arcadiolar ise atak ve girişimci, ancak kaderleri trajik,” der. Ölüm biçimleri de yaşam yolları kadar etkili: José Arcadioların hepsi ya cinayetlerin ya da hastalıkların kurbanı olarak acı içinde ölürken (trajik kaderleri) , her üç Aureliano gözleri açık, akılları başlarındayken ölüyor.

Bu şablonun istisnaları var. Ailenin reisi José Arcadio Buendía’da dengede olmasa da her iki eğilim de görülür; farklı adlarının da akla getirdiği gibi, Arcadio ile Aureliano José işleyen sistemin dışında kalan garip kişilerdir; ikizler her ne kadar çifte-muhalif modeline uysalar da José Arcadio Segundo, aslında Aurelianodur ve tersi; bu da kendilerine ait

gömlekleri ve künyeleri küçükken yaramazlık yapıp değiştirmeleri yüzündendir.

Kadın karakterlerde daha az karışık olsa da benzer bir biçimsel yapı var. Zarif kozmopolit Amaranta Úrsula iki adaşının, özellikle de Úrsula'nın sınırsız enerjisini ve girişimciliğini devralmış. 19. bölümde Amaranta Úrsula'nın dönüşü anlatılırken, metinde doğrudan büyükanne figürüyle karşılaştırılır, hatta 1. bölümde Úrsula için kullanılan aynı sıfatlar kullanılır (aktif, ufak-tefek). Remedios adlı kadınlarda da daha az belirgin olsa da bir paralellik vardır, üçü de olgunlaşmazlar ve ya genç yaşta ölürler ya da iyice gelişemeden ortadan kaybolurlar. Genç kız gibi olan Meme, rastlantısal olarak bütün kitapta takma ada sahip tek kişidir, bu da onun sürdürdüğü gençliğinin simgesidir. Ayrıca, parmak emme gibi bebeklere özgü özellikler gösteren Rebeca vardır, onun adının ilk hecesi kısmen Remedioların kampına dâhil olduğuna işaret eder.

Buendía ailesinin dışında Pilar Ternera ile Petra Cotes'i görürüz, ikisinin adları da taşların sertliğini akla getirir.[104] Pek de iyi şöhreti değillerdir, saygın olmayan meslekler sürdüren (falcılık, piyangoculuk) bu kadınların özgür cinsellikleri, ağırbaşlı Úrsula'da (tuhaf ama Fernanda'da da) somutlaşan Buendía terbiyesine de zarar verir. Pilar ile Petra romanda egemen olan erotik figürlerdir. Pilar hem José Arcadio'nun hem Aureliano'nun bekâretini bozar ve karşı cinsle birleşmek isteyen bütün öteki Buendíalar'a da çöpçatanlık yapar. (Pilar'ın işaret ettiği gibi, 'İnsanların yatakta mutlu olduklarını bilmek beni sevindiriyor.') Pilar Ternera'nın cinsellik 'okulu'na bir tek Segundo ikizleri katılmaz, onlara Petra Cortes yol gösterir, Pilar'ın çağdaş avatarı. Bu iki kadın erotik yanımızı somut bir biçimde temsil eden bir model sunarlar; özgün Macondoluların sonuncusunun, düşmanı Úrsula'dan daha uzun yaşayan ve yaptığı son şey, Aureliano'ya 'git de teyzeni baştan çıkar' demek olan Pilar'ın son kasırgasından hemen önce ölmesi rastlantı değildir. Bölümün başında Pilar'ın cenaze töreni için 'Bu sondu' diye kısa ve öz bir söz yazılmıştır.[105]

Bir seferinde bütün bu tekrarlanan isimler konusunda soru sorulan García Márquez şaka yaparak, "Burada kendisine babasının adı verilmeyen var mı?" diye sormuştu.[106] Gerçek hayatta, elbette aileler, özellikle seçkin aileler bazı isimleri yinelemeye yatkındırlar (John Paul Doe IV), besbelli

ima edilen devamlılıktır. Dolayısıyla bir ailenin tarihini kayda geçiren yazar, bu yinelemeleri ifade etmekle yükümlüdür, daha da ötesi, ‘ailedeki benzerlikleri anlatmak durumundadır (ya da tersini, ailedeki farklılıkları). Bu türün daha erken dönemdeki bir klasiğini örnek vermek gerekirse, Thomas Mann’ın

Buddenbrooklar’ında, dört kuşağın hepsinde bir tane Johann vardır. García Márquez’in dehası, ailelerdeki böyle tipik bir uygulamayı garip bir tutarlılık ve gülünç bir yenilenme noktasına kadar abartmış olmasında yatar.

Bunca tekrar varken, Macondo’nun yüzyıllık tarihini hiçbir değişim yaşanmayan bir yüzyıl olarak görme eğiliminde olabiliriz. Bununla birlikte, görünürdeki bu tekrarlara eşlik eden farklı koşulları dikkate almak gereklidir. Albay Aureliano Buendía ulusal Muhafazakârlar’a karşı savaşmışken, yeğeninin çocuğu (ve gizli adaşı) José Arcadio Segundo, Macondo’nun ve dünyanın tarihinde sonradan gelen, şahane bir evreyi temsil eden çokuluslu bir şirkete karşı kışkırtıcılık yapmıştır. Benzer şekilde, Amaranta Úrsula anaerkil ailenin eski reisinin adını ve geleneklerini sürdürse de aynı zamanda son derece modern bir kozmopolittir, Avrupaidir, özgürdür, erkek kardeşi José Arcadio gibi o da hayatın tadını çıkarır, her ikisi de ailelerinin yakın zamandaki egemenliklerinin birer ürünü olarak yetişmişlerdir.

Elbette insanlık tarihi, değişime karşı tekrarlardan oluşur, Macondo hayranları da, kendi ideolojik tercihlerine göre birine ya da ötekine yöneleceklerdir. García Márquez’in bu ikisini kurnazca birleştirmesini dramatik bir şekilde gösteren can alıcı bir örnek, 10. bölümün giriş cümlesidir (kitabın yaklaşık olarak yarısında): “Yıllar sonra, ölüm döşeğindeki Aureliano Segundo, Haziran ayında, ilk oğlunu görmek üzere yatak odasına girdiği o yağmurlu öğle sonrasını hatırlayacaktı.” O anı anlatan sözcükler romanın giriş cümlesini sıkı sıkıya yineler: “Yıllar sonra idam mangasının karşısına çıktığında Albay Aureliano Buendía eskide kalan, babasının kendisini götürüp buzu keşfettirdiği o öğle sonrasını hatırlayacaktı.”

Sonraki cümle açık bir şekilde ilkinin sentaksını, fiillerin zamanını ve kelimeleri yansıtır: zamanı bildiren (yıllar sonra), yeri bildiren kelimeler, özne ‘Aureliano’, koşul bildiren yüklem ‘hatırlamak’ (her iki özgün metinde de ‘había de recordar’) ve mastar cümlesiyle bitirmek (yine her ikisinde de ‘conocer’), arkasından da dolaysız nesne. 10. bölümdeki cümlenin gerçek içeriği, tam bir zıtlıkla, kahraman Albay Aureliano Buendía’nın bir idam mangasının karşısına (ki mucizevi bir biçimde ölmekten kurtulacaktır) meydan okuyarak çıkmasını değil, gırtlağındaki bir

hastalık yüzünden can vermekte olan, ölüm döşeğindeki ahlaksız Aureliano Segundo'yu (Segundo'nun kelime anlamı: İkinci) anlatır; üstelik adam buzun özgün mucizelerini değil, ilk doğan oğlu 'isteksiz ve ağlak' José Arcadio'yu görüşünü hatırlar; oğlu büyüdüğünde sefih ve sorumsuz, hatta sübyancı olacaktır.

Bu noktada, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta zamanın nasıl anlatıldığı konusunda bazı uyarılarda bulunmak, ayrımlar yapmak iyi olur. İlk ve en belirgin özellik, García Márquez'in kitabın bölümlerini numaralandırmama kararının, numara verilmemiş yirmi bölümün birbirinden ayrı parçalar değil de bir bütünün, yani bir tek metnin birbirine bağlı parçaları olarak var olduklarını okurların düşünmelerini sağlamak olduğudur. Bu geniş çaplı modeli, hemen görülebilecek şekilde, kitabın formatının, içinde yer yer pek az (ancak özenle seçilmiş) diyaloğun yer aldığı uzun, akıcı, olay dolu paragraflardan oluşması da destekler. García Márquez'in kesintisiz anlatımının tamamında cümleden paragrafa, paragraflardan bölüme kadar ve metnin tamamına kadar sürekli bir şeyler olur, zaman ancak son satırdan sonra durur. Macondo'da uzun vadeli değişimler ve geçen zaman yaklaşık olarak dörtlü 'evreler' şeklinde dönemlere ayrılabilir ve bunlar şu şekilde bölümlerin içinde kümelenir: ütopik masumiyet/toplumsal uyum (1-5), askeri kahramanlık/bağımsızlık için mücadele (6-9), ekonomik refah/manevi çöküş (10-15), ve sonunda batış/fiziksel yıkım (16-20).

Öte yandan, geniş çerçevede bakıldığında, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın temelde kronolojik olsa da ve yeterince 'doğru çizgide' ilerlese de hem geçmişteki konulara geri dönüşlerle hem de gelecekte olacaklara doğru uzun sıçrayışlarla zamanda bolca zikzaklar çizdiği –ilk baştaki iki bölümün yapısında olduğu gibi (yukarıda, 5. bölümde tartışılmıştır)– akılda tutulmalıdır. 1. ve 10. bölümün anahtar cümlelerinin başladığı ve idam mangasıyla ölüm döşeğinin yer aldığı o ölüm sahneleri aslında –her iki durumda da– yüz sayfa ileride gerçekleşecektir. Benzer bir durumda, Meme Buendía ile Mauricio Babilonia arasındaki gençlik aşkı da, aynı bölümün daha sonraki sayfalarında biz bu ilişkinin köklerini öğrenmeden önce, çoktan ilerlemiş durumdadır. Romanda zaman, Faulkner'ın artık klasikleşen yapıtlarında olduğu gibi, geniş çaplı anlatım kaymalarıyla verilir; buna karşılık, García Márquez'in geçici yer değiştirmeleri göze batmaz, fiziksel ve mekânsal yasaları ihlal etmesi ünlüdür, ama bunlar da onlar gibi dikkat çekmez.

Yüzyıllık Yalnızlık, özel ve kamusal meseleleri başarıyla birbiriyle kaynaştırması açısından da Latin Amerika'da yazılmış romanlar arasında bile tek örnektir. Özel meseleler arasında aile yaşamı, cinsel arzu ve romantik aşk vardır; kamusal meseleler arasında göçler, isyanlar, savaşlar, törenler, grevler ve baskılar bulunur. Özel meseleleri konu alan romanlarda kadınlar daha fazla öne çıkarlar.

Bütün fantastik abartmalarına ve doğal ya da siyasal felaketlerine rağmen (Latin Amerika'nın kalıplaşmış deneyimleri) *Yüzyıllık Yalnızlık*, Buendía ailesinin evlerindeki gündelik yaşamı ve değişiklikleri dürüstçe ve inandırıcı biçimde anlatmaya odaklanmıştır. Evdeki gündelik hayat, evlilikteki gerginlikler, çocukların yetiştirilmesi, oyun oynayan çocuklar, aralarındaki farklılıklar türünden beklenen konularda yazılanları okuruz, bütün bunlar bilge ve görmüş-geçirmiş bir anlatıcı tarafından titizlikle aktarılır okura. Úrsula, Macondo'dan ayrılmayı kabul etmeyince ve kocasına iki oğluyla ilgilenmesini kesin bir dille hatırlatınca; Aureliano Segundo ailede hiç kimsenin hoşlanmadığı bir kadınla evlenince; yine aynı Aureliano Segundo yeniyetme kızının ketumluğu yüzünden ne yapacağını bilemeyince; ya da yaşlı hısım-akraba kendi kabuklarına çekilince, evlerdeki tipik mahrem, hem tanıdık hem ailevi dramlara tanık oluyoruz. Ayrıca, farklı noktalarda García Márquez, Buendíaların gelirinin kaynağına inecektir, ister Úrsula'nın şekerlemeleri olsun, ister José Arcadio'nun arazi alımları, Petra'nın piyangoları ya da sonuncu José Arcadio'nun rehine verilen değerli şeyleri ve gizli hazineleri. 'Büyülü' bir Macondo'da bile her gün yenen yemek bir yerlerden gelir.

Romantik aşk ve cinsel arzu, ailenin dışında sıkı bağlar kurmanın yollarını sağlarlar ve her ikisinden de bolca mevcuttur. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta (kelimenin tam anlamıyla) erotik deneyimlerin ne kadar geniş bir yelpazeye yayıldığını görmek oldukça şaşırtıcıdır; örneğin karı-koca aşkı (José Arcadio Buendía/Úrsula), yeniyetme aşkları (Aureliano/Remedios Moscote), sıradan ilişkiler (Pilar Ternera/José Arcadio, sonra Aureliano), geleneksel, düzgün, nazik flörtler (Pietro Crespi/Rebeca, sonra Amaranta), kazara evlenme (Arcadio/ Santa Sofía de la Piedad), üçlü ilişki (Aureliano Segundo/Fernanda del Carpio/Petra Cotes), uygun olmayan evlilikler (Aureliano/Remedios, Aureliano Segundo/Fernanda), yakıcı gençlik tutkuları (Meme/Mauricio Babilonia), olası sübyancılık (ilahiyat öğretmeni José Arcadio/dört erkek çocuk), modern, 'serbest' evlilik (Amaranta

Úrsula/Gastón), ve *Liebestod*’a[a9] ötü reateşli gerçek aşk (Aureliano Babilonia/Amaranta Úrsula).

Elbette olmazsa olmaz genelevler de var, bir tanesi Pilar’ın işlettiği ve bazı erkekler oraya gidiyorlar. Ayrıca çeşitli erotik (ya da anti-erotik) tipler var: kendini tutamayan damızlık José Arcadio; doyumsuz kadın Rebeca; tam bir *femme fatale* olan Güzel Remedios; mağrur ve güzel, erdemli kadın, Fernanda; ebedi metres Petra; ıstırap çeken, kızıştırıp kaçan, adında İspanyolca *amar* fiili bulunan ama kendisi âşık olmayı beceremeyen, sadece sahip olmayacağı erkekleri isteyen, sahip olabileceklerini ise reddeden tahripkâr ve hüzünlü bakire Amaranta.

Buendíaların tarihinde bir leitmotif gibi süregiden bir erotik bileşim; ensest yönündeki içgüdüsel dürtü ve karşılığındaki yasaktır. Söz konusu çift aslında kuzendir (ancak kuzenler arasındaki evlilikler hısımlık kurallarında özel bir yere sahiptir).[107] Bundan sonra kitaptaki erkeklerin çoğu ya aynı kandan gelen kadınlarla –anneleriyle ya da teyzeleriyle– cinsel ilişki peşinde olacaklar, ya da en azından onları arzulayacaklardır. Pilar Ternera ile ilk kez yattığında José Arcadio’nun gözünün önünden Úrsula geçer; ve ilahiyatçı José Arcadio, cansız bedeni havuzda yüzerken bile büyük-büyük teyzesi Amaranta’yı düşünecektir. Önceki José Arcadio (evlatlık olsa da) kızkardeşi Rebeca ile evlenmeye kadar vardıracaktır işi. Elbette domuz kuyruğuyla doğan bebekler konusu da var, bu rahatsız edici olaydan ürken kadınlar yüzünden normal ensest yasaklarına herkes uyar. Amaranta baştan çıkarıcı oyunlarıyla yıllarca Aureliano José’yi kışkırtsa da bu oyuna ani ve kanlı bir biçimde son verecektir. Bu kalıbın tek istisnası, Aureliano ile olan ateşli ve aşk dolu ensest ilişkisi, ancak Macondo’daki çöküş bütün toplum kurallarını geçersiz kılacak dereceye geldiğinde gerçekleşen Amaranta Úrsula’dır. Ensestin çekiciliği/arzuyu bastırma diyalektiğini Buendíaların yaşamında çok önemli bir güç haline getiren Kolombiyalı yazar, insan toplumunun en derin temellerine dokunmayı başarıyor; çünkü, antropolog A.L.Kroeber’in dediği gibi, ensest yasağı ‘tek evrensel kurumdur’. Ya da Lévi-Strauss’un sözcükleriyle, ensest yasakları ‘bir toplumun kültürünün eşiğinde, içinde ve bir anlamda bizzat kültürünün kendisidir.”[108]

Erkeklerin geniş çaplı anti-sosyal dürtülerine gem vuran, onlara temel bir denge, süreklilik ve gerekli düzeni sağlayan, Macondo’nun kadınlarıdır. Luis Harss’ın uzun süre önce belirttiği üzere:

García Márquez’in yapıtlarında erkekler havai yaratıklardır, kaprislerinin esiridirler, olanaksız hülyalara kapılan hayalperestlerdir, mağrurca bir kibre kapıldıkları anlar vardır, ama temelde zayıf ve dengesizdirler. Öte yandan kadınlar sağlam, mantıklı, sebatkâr ve aklı başındadırlar, birer düzen ve tutarlılık örneğidirler. Dünyayla daha iyi başa çıkabilir görünürler, bu yüzden olayları göğüslemeye daha hazırlıklıdırlar. García Márquez bunu farklı bir biçimde söyler: ‘Benim kadınlarım erkeksidir,’ der. [109]

José Arcadio Buendía teknik ve teknolojik aldatmacalarının peşinde boş yere koşarken aileyi genişletmek ve hayvan şekerlemesini işini başlatıp gözeterek eve para sağlamak Úrsula’ya kalır; kâhin kocasının keşif alanındaki büyük girişimlerine rağmen, seyahatlerinden dönerken, en son model araç-gerece sahip olan ve düzenli olarak mektup alan yeni ve daha ‘modern’ göçmenleri yanında getiren de o olur. Aynı biçimde, metresi Petra’nın çeşitli girişimleri olmasa Aureliano Segundo parasını har vurup harman savuramazdı; güvenilir Buendía kadınlarının sonuncusu olan Santa Sofía de la Piedad çekip gidince ev hızla harap olur. Belçika’dan dönen Amaranta Úrsula geçici yenilenmeler ve hayatiyat sağlasa da yeğeniyle arasındaki olay bu ikisini tam bir sorumsuzluğa iter, eski malikâneyi otlara, karıncalara terk ederler.

Macondo’nun kalabalık kadrosu arasında, iki boyutlu olmasıyla yetinilmeyen, karakter özellikleri birkaç komik hususla kalmayan, pek çok yasal, elzem rol üstlenen, eylemleri bir tür karikatürümsü abartının ötesine geçen, duyguları yoğun bir derinliğe sahip olup empati ve karmaşık nitelikler gösteren ve aslında García Márquez’in kitabında güleryüzlü bir ironiyle ele alınmayan tek karakter, *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki kadınların başta gelenidir. Kübalı romancı Reinaldo Arenas’ın seçkin kelimeleriyle (Kolombiyalıyla ters düşmeden birkaç yıl önce yazdığı üzere), Úrsula Iguarán de Buendía ‘düğün gecesinde önyargılarla dolu bir gelindir; sevgi dolu annedir, ilgilidir, zaman zaman tahammül edilmez, zaman zaman yüreklidir; öğleden sonraları badem ağaçlarının altında ağlayan avuntu kabul etmez duldur…; kendisine acınmasın diye körlüğünü gizleyen yüzlük ihtiyardır; mutfakta bir tatlı hazırlamanın evdeki dengeyi sağlamak için kaçınılmaz ritüellerden biri olduğunu bilen neredeyse çılgın ve kurumuş büyük-büyükannedir.”[110]

Her şeyden önce Úrsula klasik anne figürüdür, Latin Amerikalılar için olduğu kadar başkaları için de. Nedensiz eğlencelere iltifat etmeyen, 'hayatının hiçbir anında şarkı söylediği duyulmamış' bir kadındır, hoşlanmadığı angaryalardan ruh gücü ve katıksız enerjisiyle, eylemciliğiyle ve 'sağlam sinirleriyle' kurtulur. Kibirden uzak, önemli ölçüde otorite sahibi bir reis-ana olarak tezcanlı, katı Arcadio'yu zapt eden, Don Apolinar Moscote'yi vurmak üzereyken onu döverek boyun eğdiren ve onun budalaca emirlerini geçersiz kılan kişidir; Albay Buendía hapse girince oğlunu ziyaret edip ona gizlice bir silah vermek üzere gardiyanların arasından süzülen (ama anne de olduğu için oğluna yaralarına iyi bakmasını hatırlatan) kadındır; Gerineldo Márquez'i (trajik, vakur, heybetli bir sahnede) yine kendi, güç sarhoşu albay oğlunun elinde keyfi bir şekilde idam edilmekten kurtaran da odur; ileri yaşındayken, kaçak José Arcadio Segundo ömrünün kalan günlerinde orada gizlenince Melquíades'in odasını yaşanır halde tutan da odur. García Márquez'in yapıtlarında etkili ve olumlu figürlerin çoğu kadındır, ancak onların arasında Úrsula Buendía insanın ne kadar büyük olabileceğinin bir örneği olarak öne çıkar.

Yüzyıllık Yalnızlık'taki genel alanda toplumsal hareketler, hükümet eylemleri, teknolojik değişimler (demiryolları, sinemalar, telefonlar) ve ekolojik gelişmeler var, ayrıca ölünün başında beklemeler ve grup halinde yas tutmalar gibi organize ritüeller, şenlikli sefahat alemleri ve karnavallar da; bütün bunlar Macondo'daki hayatı akla gelen her düzeyde etkiler, kitabın sınırlarını çizer, biçimini belirler. Bu amaç için García Márquez anlatımını Kolombiya (genişletirsek Latin Amerika) tarihinin daha büyük blokları çevresinde kurar: İspanyol sömürgeleşmesinin ilk dönemleri ve denizden uzak bölgelerdeki yerleşim, on dokuzuncu yüzyıldaki kanlı savaşlar, bir tek ürüne dayandırılan yanıltıcı refahın tekrarlanan örnekleri ve zamanımızda ABD ekonomisinin egemen gücü.

Bu tarihi bölümlerin her biri sırasında García Márquez dönemle ilgili uygun ayrıntılar sunar. Baştaki bölümlerde José Arcadio Buendía'nın yıllar önce jaguar avında kullanılan mızrağını okuruz ya da zırhını ve anlaşılmaz bir şekilde balta girmemiş ormanlarda keşfedilen karaya oturmuş bir kalyonu, ya da Arcadio Buendía'nın bir büyüteç satın almak için Melquíades'e ödediği 'üç sömürge parasını'. İngiliz emperyalisti Francis Drake, Riohacha'ya 1596'da gerçekten baskın yapmıştır; burada bu baskın, Úrsula'nın büyük-büyükannesinin güneye kaçışıyla başlayan zincirleme

olayları tetikleyen öğedir. Onun hoşgörülü kocası, barışsever yerlilerin arasına sessizce yerleşmeyi başaran –her iki taraf için de en yararlı yazgıdır bu (ve tarihteki tek örneği de bununla kalmaz)– ‘Aragonlu bir tüccar’ olarak tanımlanır, yani bir İspanyol sömürgecidir. Öte yandan, Guajiro Kızılderililerinin, Visitacíon ve Cataure’nin, prens soyundan gelmesi ama şimdi Buendíalara hizmet etmesi, yerli halkın Hispaniklere boyun eğdiğinin, ne kadar iyicil olsa da, bir örneğidir. (Rebeca’nın Guajirolardan getirdiği uykusuzluk/bellek kaybı belaları Kızılderililerin hem huzurlarını hem de manevi tarihlerini yitirmelerinin simgesi olarak görülebilir.) Daha sonra Buendíaların başıboş dolaşmaları ve kurucularının denizi araması, ilk dönem İspanyol kâşiflerinin yaptıklarını simgeleyen tipik olaylardır.

Yargıç Don Apolinar Moscote’yi ve arkasından gelen iç savaşları anlatan bölümlerde García Márquez iki dönemi iç içe geçiriyor: İspanya Krallığından ayrılmak için yürütülen kanlı mücadeleler (1810-25) ve Liberallerle Muhafazakârlar arasındaki, Latin Amerika’da yeni kurulan hemen hemen bütün cumhuriyetlerde on dokuzuncu yüzyılı baştan sona niteleyen sonsuz çekişme. Don Apolinar eski İspanya’nın merkezci geleneğini simgeler; ‘Don’ unvanıyla *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki tek önemli kişi odur; üslubuyla da tam bir bağnaz İspanyol bürokratıdır. ‘Corregidor’ olan unvanı –kelime anlamı ‘eş-lider’ ya da ‘eş-hükümdar’dır– ‘İspanyol İmparatorluğunda, kendi cemaatinde ya da bölgesinde kraliyet yargı hakkını kullanan yargıç’ demektir.[111] Onun katı, onaylı yönetimine kurucu Buendía’nın organik temelli otoritesi karşı çıkar, duygusuz bürokrata, ‘bu kasabada biz kâğıt parçalarıyla emir vermeyiz,’ der Buendía. 4. bölümde işgüzar Peder Nicanor Reyna’nın gerçekten de Don Apolinar tarafından Macondo’ya getirilmiş olduğunu öğreniriz; böylece bu ikisi kiliseyle devlet arasındaki kötü şöhretli İspanyol ittifakını yeniden yürürlüğe koyarlar.

Aynı zamanda Don Apolinar’ın bürosunun duvarında ‘cumhuriyetin kalkanı’ vardır; bütün evlerin maviye boyanmasını isteyen bir bildiri yayınlar, Kolombiya’nın Muhafazakâr partisinin resmi rengidir bu. Onun uzak ve kuşkulu bir hükümetçe atanmış olması, 1987’ye kadar Kolombiya’daki kasaba belediye başkanlarının yerel halk tarafından seçilmeyip Bogotá tarafından görevlendirildiği gerçeğini yansıtır.

5-9 arası bölümlerdeki karmaşalı savaşlar, yazarın metne kattığı üzere, Kolombiya’nın on dokuzuncu yüzyılda yaşadığı çekişmelerin temeline

oturtulmuş. Albay Buendía karakterinde General Rafael Uribe Uribe tam anlamıyla örnek alınmış; General, romancının büyükbabası Márquez'in emrinde savaştığı biri ve Liberal rejimin ve Bin Gün Savaşı'nın efsanevi adı. Aureliano Buendía gibi Uribe Uribe de yağmurlu bir günde doğmuştu, uzun kariyeri boyunca hiçbir askeri zaferi olmamıştı, resmi parti çizgisi savaş karşıtı bile olsa başkaldırılara öncülük etmişti, Atlantik kıyısında düşmanlıklar neredeyse durma noktasındayken isyanları körüklemişti, Liberal yönetim tarafından 'sorumsuz' diye reddedilmişti, Orta Amerika'ya seyahat edip oradaki Liberal hükümetlerin desteğini istemişti, birden fazla kez hapse girmişti, tutuklanmalarının birinde sokaklarda dolaştırılıp halka teşhir edilmişti, Muhafazakâr generallerin biriyle iyi kişisel ilişkisi olmuştu, Neerlandia Antlaşması'nda (o tarihte bir Hollandalının sahibi olduğu muz plantasyonunun adıdır) resmen silah bırakmıştı.[112]

Liberal toprak sahiplerinin azalan desteği, fraklı altı avukatın fırsatçı önerileri (bunlar Liberal platformun parçalanıp satılmasını istiyorlardı), ve savaşın yol açtığı yoksunluklar yüzünden Macondo'daki Liberal güçler korkunç bir başarısızlığa uğrarlar. Benzer biçimde, Latin Amerika'nın bütün tarihi boyunca, yukarıdakine benzer fırsatçılıklar, yeterince geniş tabanlı bir ekonomi olmaması ya da liberal geleneklerin köklerinin çok derinlere inmemesi nedeniyle liberalizmin gerçek başarı öykülerinin sayısı pek azdır. Genç partizan Arcadio ile *caudillo* Aureliano'nun kısa bir süre sahip oldukları ihtiyari takdir yetkisi, örneğin Nikaragua'daki Liberal Parti'nin üyesi olan Somoza aşiretinin uzun süren özgürlük karşıtı istibdadını akla getirir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın yayımlanmasının ardından Arjantin ve Şili'de, bir yandan ekonomik liberalizmi desteklerken öte yandan özgürlükçü idealin daha çekici toplumsal ve kültürel yanlarını vahşice bastıran eli kanlı askeri cuntaları gördük.

Muz şirketinin Macondo'yu ekonomik ve siyasi yönden eline geçirmesi, tarım işçilerinin grevi, ordunun baskısı ve kıyımları bütünüyle 1900-1928 döneminde yaşanan gerçek olaylara ve belli ayrıntılara dayanmaktadır. Bostonlu Birleşik Meyve Şirketi, Kolombiya'daki mütevazı çiftliklerden doğup kısa zamanda büyüyerek sahil şeridindeki Santa Marta'dan Aracataca'ya kadar uzanan bir bölgede tam bir devlet içinde devlet haline gelecektir. Macondo'da olduğu gibi, şirketin Amerikan tarzı ayrı yerleşim yerleri, yiyecek satılan şirket mağazaları ve kendi sulama sistemi ile su dağıtım politikası vardı. Kolombiya'daki işçi yasalarından kaçınmak

amacıyla tarım işçilerini sadece taşeronlar kanalıyla kiralayan şirket, sürekli olarak Birleşik Meyve'nin bordrosunda kayıtlı işçi olmadığını iddia ediyordu. Aynı şekilde *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki altı avukat, 'muz şirketinin asla işçi çalıştırmadığını ve çalıştırmayacağını' öne sürerler, mahkeme de 'resmi bildiriminde işçilerin mevcut olmadığını' duyurur. [113]

Hem tarihte hem de García Márquez'in romanında işçilerin temel talepleri; yeterli sağlık olanakları, sağlığa uygun yaşama mekânları, haftada bir gün tatil, sadece şirketin mağazalarında geçerli olan senetler yerine ücretlerinin nakit cinsinden ödenmesidir. Bu taleplerin karşılanması için çıkan kargaşada, şirketin yöneticisi Thomas Bradshaw işçi liderleriyle görüşmemek için ortadan kaybolur; García Márquez'in Jack Brown'ı da aynı yolu izler.[114] Otuz iki bin işçi birleşerek 7 Ekim 1928 günü yürüyüşe geçtiklerinde Bogotá'daki Muhafazakâr hükümet buna bütün bölgeyi ordu güçleriyle istila ederek ve grev kırıcı birlikleri muz hevenklerini kesip gemilere yüklemekle görevlendirerek karşılık verdi. Bu olayı García Márquez kitabına almıştır, hükümetin 5 Aralık'ta resmen ilan ettiği sıkıyönetimi de.

O akşam birkaç yüz işçi ve aileleri Ciénaga'daki meydanda bir gösteri için toplandılar (Aracata'nın 90 km kadar kuzeyinde bir kasaba), General Carlos Cortés Vargas oraya bir ordu birliği gönderdi – *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki 4 numaralı bildiriyi yazan kişinin adıdır bu. Biriken kalabalığa sıkıyönetim duyurusu okundu, dağılmaları için beş dakika tanındı, bir dakika da fazladan verildi (Macondo'da da aynısı olur). Silahlar ateşlendi, yakındaki bir otelden 'AY MI MADRE!' (Anneciğim!) diye haykırıldığı duyuldu. Daha sonra tanıklar cesetlerin kamyonlara fırlatılıp denize götürüldüğünü anlatacaklardır –García Márquez'in romanındaki işçilerin cesetleri yüklenmiş iki yüz vagonluk tren bu temele dayanmaktadır. Bu kıyımın ardından yetkililer yüzlerce işçi liderini tutukladı (demiryollarındaki bir ustabaşı ağzına kadar tutuklu işçilerle dolu bir trene bindiğini hatırlıyordu); *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, şanslı José Arcadio Segundo dışında bütün liderler yok edilirler.

Grevdeki ölü ve yaralı sayısına gelince, General Cortés Vargas 40 ölü ve 100 yaralı olduğunu bildirecekti. Tersine, tanınmış bir sendika lideri olan Alberto Castrillón sadece Ciénaga'da ölenlerin sayısını 400 olarak hesap edecekti, geniş çaplı grevde 1500 ölü ve 300 yaralı olduğunu tahmin etti –

García Márquez, kitabının can alıcı sahnesinde, bütün ölü ve yaralı sayılarının en yükseklerini kullanmış oluyor.[115] Muhafazakâr basın, hükümet ve şirketin destekçileri zarar gören insanların sayısını küçültmüşlerdir; Macondo'da ise bu zarar tamamen silinmiştir. (1982'de Aracataca'ya yaptığım bir ziyarette Birleşik Meyve'den emekli bir vardiya amiriyle tanıştım, bana asla hiçbir kıyım yapılmadığını söyledi – "hepsi hikâye" dedi.[116] Kitapta şirket, müzakerelerden kaçmak için beş yıllık yağmuru başlatır; Fransızlar, sonra da Amerikalılar Hindiçin savaşlarında askeri amaçlar için yağmur yağdırmak üzere düzenli olarak bulutları tohumlamışlardır (ilk baştaki olay García Márquez'in 1954'te yazdığı bir makaleye konu olmuştur).

Macondo'nun 16-20 bölümleri arasında anlatılan çöküşü 'tarih'ten çok Faulkner'a borçlu olsa da Aureliano Babilonia konusu otobiyografik öğeleriyle dikkat çeker. García Márquez, romanının son bölümlerini yazmaya başlarken yaptığından son derece emin olduğunu, bu yüzden bu işin gerçekten keyfini çıkarmaya ve sevdiği kişileri Macondo'ya koymaya karar verdiğini hatırlamaktan hoşlanır. Eski kitapları Aureliano'ya veren, ayrılırken arkada bir oda dolusu müsvedde bırakan bilge Katalonyalı artık bir efsane olan Ramon Vinyes'tir, Gabo'yu çağdaş Avrupalı yazarlarla tanıştıran ve ölürken geride onlarca yayımlanmamış yapıt bırakan geniş bilgi sahibi Katalan kitapçı. Aureliano Babilonia'nın dört yakın dostu, Gabo'nun Barranquilla'daki üç içkici arkadaşının, hayattaki en iyi arkadaşlarının (Gabriel de dördüncüsüdür) adını taşır. Macondo'daki eczanede 'Gabriel'in gizli kız arkadaşı olan Mercedes' yaşar –romancının gençliğinde eczacı olan karısına hoş bir gönderme. Gabriel Paris'e gider ve Gabo'nun oradaki zor günlerini yeniden yaşar. (Ayrıca, günün birinde bebek 'Rocamadour'un öleceği' Gabriel'in hüzünlü otel odasında Julio Cortázar'ın kısmen Parisli romanı *Seksek*'e imada bulunulur.) Amaranta Úrsula iki çocuğun Rodrigo ve Gonzalo adlarıyla vaftiz edilmelerini ister, bunlar Gabo'nun iki oğlunun adlarıdır. Halka en çok mal olan bu romanda böylece özel şakalar da var. (20. bölümde Gaston'un yarıştığı Alman pilotlara yapılan gönderme, ilk olarak Alman girişimciler tarafından başlatılan Avianca havayollarının dolaylı biçimde ima edilmesidir.)

García Márquez'in kitaplarındaki kamusal ve özel alanlar kesinlikle birbirinden ayrı değildir, birbiriyle karışır, birbirinin içine girerler. Görünüşte kişisel olan hareketlerin toplumsal sonuçları vardır –özellikle

ailelerin karşılıklı olarak üye ‘değiş-tokuşu’ yaptıkları evlilik durumunda. Genç Aureliano, Remedios Moscote’ye yeniyetme aşkı besler, Remedios Buendíaların ideolojik düşmanının kızıdır, arkadan gelen evlilik gerçekte Muhafazakâr bürokrasinin kasabadaki egemenliğini sağlamlaştırmasına yarayacaktır. Aynı şekilde Aureliano’nun Fernanda del Carpio’ya duyduğu ilk görüşte aşk, Albay Buendía’nın bir zamanlar mücadele ettiği aşırı muhafazakârların ilk örneğine, kendisine bağlı Mağribi kıyafet giymiş ‘kraliyet nöbetçilerinin’ kasabadan kırk kişiyi silahla öldürdüklerinden kuşkulanılan bir karnaval kraliçesine yöneltilen bir duygudur.

Tam tersine toplumsal gelişmeler de *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki özel yaşamları etkileyebilir. Muz şirketi buna iyi bir örnektir. Duştaki Güzel Remedios’a baygın baygın bakarken ayağı kayıp düşünce kafasını kıran bahtsız yabancı, kentin yabancısı olan ve şirketlerini genişletmek isterken Macondo’ya gelen pek çok kişiden biridir. Aynı şekilde Meme, müstakbel âşığı Mauricio Babilonia ile birtakım Amerikalı veletlerle ergenlikte kurduğu arkadaşlıklar sayesinde tanışır, sevgilisi de muz şirketinde bir teknisyenin çırağıdır. Bununla birlikte García Márquez’in kitabındaki anlatıcı –Guatemalalı romancı Miguel Ángel Asturias’ın seksten beysbola kadar her şeyin Tropikal Muz Şirketi’nin gölgesinde olup bittiğini anlattığı kusurlu Birleşik Meyve üçlemesinin tersine– bu bağlantılar üzerinde ısrarcı olmaz. Meçhul meyve şirketinin Macondo’ya gelişi erotik ya da değil, bir sürü çılgınlığa neden olursa da bunlar kendilerine özgü bir sanatsal yeterliliğe, yoğun anlatıma ve başlıbaşına canlılığa sahiptirler.

Macondo’daki genel yaşamın şimdiye kadar ele alınan daha çelişkili yönlerine ek olarak, organize ritüeller de vardır –Melquíades, Pietro Crespi ve Amaranta için tutulan yas ve ölünün başında beklemeler gibi. 10. bölümün sonunda Barrranquilla’daki ünlü yıllık karnavalı akla getiren toplu karnaval eğlencesi yer alır, seçilen kraliçe taç giyer, parlak, renkli kıyafetler içindeki konga dansçıları sıra olup yürür; buradaki roller, Güzel Remedios (soyadı olayı trajik biçimde siyasileştirecektir) ile en büyük hayali olan kaplan postuna bürünen gamsız Aureliano Segundo tarafından örneklenir. [117]

García Márquez’in yaşadığı bölgenin tarihini ve folklorunu anlatırken gösterdiği titizliğin gerisinde gerçeğin kendisine duyduğu büyük sadakat yatar. Bir karakterin kitapta ilk kez ortaya çıktığında giydiği kıyafet olsun,

birinin yediği yemeğin çeşidi olsun (çoğu kez kızarmış muzdur bu, Karayiplere özgü bir atıştırmalık), en küçük bir ayrıntıyı bile gözden kaçırmaz. Bir ailenin hikâyesini anlattığı için her kuşaktaki çocukların nasıl ve kim tarafından yetiştirildiğinden söz etmeyi ihmal etmez. Ayrıntıları kullanırken gösterdiği özenin harika bir örneği, yazarın ilk başlarda, kitap çok-satar listelerinde görünmeye başladığında yapılan bir röportajda, olağanüstü bir dürüstlükle hatırladığı şeylerde görülmüştür. Yazar, simya, denizcilik, zehir, hastalık, yemek, kocakarı ilaçları ve Kolombiya'nın iç savaşları hakkında başvurduğu kitaplardan ve '24 ciltlik *Encyclopedia Britannica*'dan', 'bir karidesin cinsiyetinin nasıl bilineceğini, insanın idam mangası tarafından nasıl öldürüldüğünü, muzların kalitesinin nasıl anlaşıldığını' öğrenmek zorunda kaldığından söz eder. 'Yedi tane Papiamento cümlesini tercüme ettirecek kimseyi bulamadığım için karakterlerin birinden vazgeçmek zorunda kaldım; Sanskritçe konusunda epeyce araştırma yapmam gerekti; dört çocuk tarafından taşınabileceklerine emin olmak için 7214 İspanyol altınının ağırlığını tahmin etmek zorunda kaldım…'[118] Bu türden yüzlerce röportaj daha verince García Márquez'in mesleğinin sırları hakkında ketumlaştığını söylememize gerek yok.

Yazarın siyasi açıdan tarafsız olduğu da belirtmeye değer. García Márquez kişisel olarak Liberallere sempati beslese de onları erdemli, rakiplerini de rezil olarak betimlemekten kaçınır. Onun Muhafazakârları çoğunlukla namussuzdur, seçimlerde hile yaparlar (geçmişte görülmüştür bu); Liberaller ise başlangıçta, şiddet duygularıyla hareket eden ve idamı bir yurtseverlik görevi sayan sahte doktor ve profesyonel serüvenci, kışkırtıcı-terörist Alirio Noguera tarafından aptal durumuna düşürülürler. Daha sonra, silahlı çatışma sırasında, Macondo'nun tanıdığı en zalim yönetici, öfkeli, olgunlaşmamış ve düşüncesizce hareket eden Buendíaların yalnız piçi Arcadio, Liberallerin yerel lideri olur, üniformasıyla ortalıkta dolaşmaya bayılır, iktidarda geçirdiği on bir ayın özelliği, arkası gelmeyen bildiriler, keyfi uygulamalar ve genel bir korku havasıdır. Böylece Don Apolinar Moscote, içinden gelerek, 'ben sana demiştim' alaycılığıyla, 'İşte bu Liberal Cennet' derken pek de yanılmış olmaz.

Öte yandan savaşın sonunda Macondo belediye başkanlığı yapan General Raquel Moncada'da gerçekten iyi bir Muhafazakâr buluruz, sivil giyinen, polisi silahsızlandıran, savaşta akrabalarını yitiren Liberallere yardım eden, kasabada insancıl bir rejim kuran anti-militarist bir askerdir. Trajik olan,

Moncada’nın ‘Devrim’ adına idam edilmesi ve idam emrini, siyasi yozlaşma sürecini rahatsız edici biçimde temsil eden Albay Buendía’nın vermesidir; gençliğinde idealist olan Buendía, daha sonra kitlelerin kutladığı bir *caudillo* olur, ve sonunda *‘gücün verdiği sarhoşlukla’* sert ve keyfi bir yönetim uygular, kendisine karşı çıkmaya cüret ettiğinde Moncada’nın dul eşinin evini yakar, rakibi General Teófilo Vargas’ı öldürtür, sonra da genç bir subayı tam da böyle bir hareketi önerdi diye tasfiye eder; zekidir ve öyle mutlak bir hüküm sahibi olur ki emirlerini daha bildirmeden insanlar onlara uyar! García Márquez ideolijik çatışmayı basitçi, manişeyik bir açıdan görmekten kaçınarak derin ve trajik bir gerçeği, gerileyen güçlerin, saflarına dürüst ve tarafsız bireyleri katabileceklerini, değerli amaçların çocuksu bağnazların, kendi çıkarını düşünen fırsatçıların ya da katılaşmış siniklerin ellerine düşebileceğini hikâye biçiminde sunuyor.

Kuşkusuz, *Yüzyıllık Yalnızlık,* titizlikle işlediği gerçekçilikle değil (bazı açılardan basit, gösterişsiz bir özellik) fantezi dünyasına yaptığı hayal gücü kuvvetli kaçışlarla, havaya yükselen bir rahip, göklere çıkan bir genç kadın ve görünürde bilinçli olan bir kan sızıntısı gibi gerçekdışı eylemlerle tanınır. Bu tür malzemenin edebiyatta yeni görüldüğünü söylemiyoruz, örneğin halk destanlarında, klasik epikte, ortaçağ romanslarında, masallarda, gotik romanlarda ve bilimkurguda genel olarak anlatılan olaylardır bunlar. García Márquez’in kitabında özel olan, bu tuhaf olayları çoğunlukla gerçekçi bir metinde anlatılan gündelik hayata kusursuzca katmasıdır. Hem eleştirmenler hem okurlar arasında *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki fantastik öğenin ne rahatsız edici ne asılsız olduğu, hikâyeyi ve içindeki bir dizi temayı zenginleştirmeyi, desteklemeyi ve çoğaltmayı başardığı konusunda neredeyse evrensel bir anlaşma vardır.

García Márquez’in romanındaki fantastik malzeme, kelimenin tam anlamıyla olağanüstü olsa da yine de farklı derecelerdedir ve mümkün olandan başlayıp fiziksel açıdan şaşırtıcı ve olanaksız sayılanın en uçlarına kadar değişen geniş ve çeşitli bir yelpaze oluşturur. İlkine ve en az mümkün sayılana bir örnek olarak, Albay Aureliano Buendía kendini göğsünden vurduğunda kurşunun bir tek hayati organı bile zedelemeden sırtından çıkmasını gösterebiliriz. Bu, gerçekte olmuştur; umutsuz bir Joseph Conrad, Marsilya’da intihara kalkıştığında aynen (ve edebiyat adına bereket ki) böyle bir şey yaşanmıştır. Bir başka olayda, Úrsula güneşin kesin

yörüngesini ve evin içine düşüreceği gölgelerin görünüşünü yıl boyunca gün be gün gizlice hesap eder. Aslında daha eski, ‘ilkel’ pek çok uygarlık, teknoloji olmadan astronominin o düzeyine ulaşmış ve mimaride somut olarak uygulamıştı. Benzer biçimde Úrsula’nın ölümünden sonra yere düşen binlerce kuş ölüsünü andıran bir olay Güney Amerika’da kaydedilmişti. 1925 yılında doğu Pasifik’teki kuzey-güney El Niño akıntısı milyonlarca kuşun ölümüne neden olmuş, kuşlar Ekvador ve Kolombiya kıyılarına düşmüşlerdi. [119]

Gerçekdışılığın bir sonraki evresi, abartılmış, şişirilmiş olguların sistematik kullanımıdır; bu da belirgin, net ve inandırıcı bir profil sağlayacak kesinlikte yapılır. García Márquez’in kendisi, birçok kez eğer pembe bir fil gördüm derseniz kimse size inanmaz ama bugün öğleden sonra uçan on yedi pembe fil gördüm derseniz hikâyeniz gerçeklik kazanır, demiştir. *Yüzyıllık Yalnızlık*’taki abartmalarında da buna paralel olarak hemen hemen hep kesin sayılar bulunur: Albay Buendía’nın yenilgiyle sonlanan otuz iki isyanı; Fernanda’nın üzerine özenle çarpı işareti konulan cinsellik takvimi (tam kırk iki uygun günle); deliliği doruğa ulaştığında Macondo’nun kurucusunu etkisiz hale getirmek için gerekli olan on, on dört ve sonra da yirmi adam; tam dört yıl, on bir ay ve iki gün süren yağmur fırtınası; muz işçilerinin kıyımının bir gecede halkın belleğinden silinmesi (bütün toplumların karanlık geçmişlerinin üzerini açtıkları uzun sürecin kısa hali).

Uçan halılar ve havalanan insanlar ise gerçekten büyülü olaylardır, onları yazan kişinin yaratma becerisine yakından bakmak iyi olur. Sıklıkla yazıldığı gibi, bu gerçekdışı olayları inandırıcı ve ikna edici yapan, onları kuşatan bütün bir anlatımsal ve fiziksel yapı iskelesidir. Klasik bir örnek olarak, Peder Nicanor Reyna ne zaman yerden doğrulacak olsa bir fincan sıcak çikolatayı midesine indirir. Burada yaratılan izlenim, bu mütevazı içeceğin rahibin gücüyle bir ilişkisi olduğudur (ama elbette bu sadece ritüel olabilir). Peder Reyna’nın bu ustalık isteyen oyunu kiliseye para toplamak amacıyla yaptığı gerçeği oyunun önemini bir ölçüde gizlilikten arındırıyor. Deli ama yine de bilgili José Arcadio Buendía’nın önerdiği aklı başında, bilimsel açıklama Peder Reyna’nın ilahi mucizesini daha da kuşkulu hale getirir. (Konuşmaları Latince olarak şöyledir: Buendía: “Bu çok basit. Bu adam maddenin dördüncü haline girmiştir.” Rahip: “Hayır, bu olgu Tanrı’nın varlığını kuşkuya yer bırakmayacak derecede kanıtlıyor.”)

Aynı tarzda Güzel Remedios’un aşk kurbanlarının cesetlerinden tatlı, gizli bir koku yayılır, bu da akla erkekler üzerindeki öldürücü etkilerinin bilinmeyen biyokimyasal kökleri olduğunu getirir. (Norman Mailer, Marilyn Monroe hakkında yazdığı kitapta sarışın oyuncunun çekici yanlarından birinin onun farklı kokusu olduğunu söyler, elbise satılan mağazalardaki görevliler de “Ne de güzel kokuyor!” derlermiş. García Márquez’in güzel, genç masum kadını da eski *femme fatale* klişesinin gerçeğe uygun versiyonudur, bu vakada kadın, araya bildik flört aşamaları girmeden kendisini seven hayranlarının derhal ölümüne neden olur. Onun göğe yükselmesi, Meryem Ana’nın göğe yükselmesiyle ilgili Katolik halk inancının (1950’den beri resmi kilise dogmasıdır ve bu olayın renkli resmi milyonlarca Hispanik’in evini süsler) bir parodisidir. Göğe Yükseliş Günü olan 15 Ağustos Hispanik ülkelerin çoğunda ulusal tatildir, Paraguay’ın başkenti de Asunción’dur (Göğe Yükseliş). Bedeni göğe yükselirken Güzel Remedios el sallayarak veda eder, öbür eliyle (ailedeki kadınlar tam katlarlarken) Fernanda’nın çarşaflarını yakalamıştır, bütün bunlar olaya sağlamlık ve mizah katar, değerli eski çarşafları elinden gittiği için Fernanda’nın duyduğu önemsiz öfke okurun dikkatini gerçeküstülükten uzaklaştırır ama durumu gülünçleştirir de. Bunun gibi saçma sözler 3. bölümde, uçan halının anlatıldığı paragrafta yer alır; cinsel ilişki sırasında akıllarını başlarına topladıklarında, José Arcadio ile Çingene kız tesadüfen böyle sözler ederler; José Arcadio Buendía’nın, Prudencio Aguilar’ın hayaletine ‘cehenneme git’ demesi, bu hayaleti doğaüstü bir dehşet öğesi olarak görmesinden değil, rahatsızlık verdiğini düşündüğündendir.

Yüzyıllık Yalnızlık’ta anlatılan daha vahşi olaylar ilgili karakterleri ve durumları bağlamında anlam taşırlar. Konu çoğunlukla ölümdür; bu olay yoğun duygularla ve kaygılarla öylesine yüklüdür ki, imgelemden (dinsel olsun, edebi olsun) anlamlı bir efsane bulup çıkarır. Kasabanın içinden José Arcadio’dan annesi Úrsula’ya akan kan damlasının apaçık Oedipus ve göbekbağı anıştırmaları var (özgün metindeki İspanyolca kelime ‘iplik’tir); damlanın izlediği sağlam hat, titizlikle, geometrik ayrıntılarla betimlenmiştir –sonra Úrsula için ters yönde yeniden anlatılır. Kasabanın kurucusu ölürken gökten sarı çiçekler yağması bütün Doğa’nın büyük bir adama ağlamasını temsil eder (Kızılderili Cataure’nin dediği gibi, ‘kral’a) efsanelerde sık rastlanan bir temadır bu; sokakları kalın bir halı gibi kaplamış çiçekleri temizlemek için gereken tırmık ve küreklerden sonunda

söz edilince, gösterişli olay ortadan kalkar. Fernanda del Carpio'nun güzel, bozulmayan bedeni, dış görünüşü ve güzelliği her şeyden çok önemseyen bir kadına son derece yakışır. Mutlak son ve insan ölümünün yarattığı şok, García Márquez'in kaleminden çıkan öbür dünyayla ilgili masalların ve küçük kıyametlerin temelini hazırlar.

Bir başka damarda Mauricio Babilonia'nın sarı kelebekler sürüsünün onun duyarlılığının yumuşak, 'şiirsel' yanını temsil ettiği düşünülebilir, böylece tamirci çırağı saldırgan bir damızlık olmanın ötesine geçer ve genç kız tavırlı Meme Buendía'nın gözüne daha da çekici görünür. José Arcadio Segundo'nun hükümet birliklerine görünmez oluşu ve parşömenlerin havalanıp sınır tanımayan gençlerin ulaşamayacağı yere gitmeleri Melquíades'in evinde olur, Çingene'nin hayaletinin ara sıra göründüğü kutsal bir yerdir burası, Macondo'nun sırları orada bulunabilir ve bu yüzden orada her şey mümkündür. Kasaba halkı, sinema ya da takma dişler gibi teknolojik buluşlara olan inanmazlığını ve saygısını korur ama bir yandan da bu ölçüsüz gerçek dışılıkları benimser, bu nedenle bütün olayların ardından beklenen mucize yer değiştirir. Metnin ilk sayfasındaki mıknatıslar Melquíades tarafından 'sekizinci mucize' olarak sunulur ve Macondolular da gerçek fantastik olayların karşısında yapmadıklarını yapar, şaşkına dönerler.

García Márquez sohbetlerinde bu olayların mütevazı ve basit köklerini gündeme getirmekten hoşlanır, her tamir işinden sonra istemeyerek arkasında, evin içinde uçuşan beyaz bir kelebek bırakan (García Márquez'in büyükannesi hep anlatırmış bunu) elektrikçi gibi. Güzel Remedios'un göğe yükselişi için ipucunu romancı gerçek hayattaki bir olayı hatırlayınca bulmuştur: Belli ki Aracataca'da gezgin bir satıcıyla kaçan genç bir hanım vardı; dedikoduları ve utanç içinde yaşamayı engellemek isteyen ailesi kızlarını son olarak göğe yükselirken gördüklerini iddia etmişler, hatta 'Meryem Ana bunu yapabildiyse bizim kızımız da yapabilir' demişlerdi.[120] Söylendiğine göre, Fernanda'nın çarşaflarını hikâyeye katarak olaya usta işi bir fırça darbesi vurmak yazarın aklına rastlantıyla gelmiş; Güzel Remedios'un gülünç tavrını yeterince inanılır kılamadığını, tıkandığını düşünen yazar, yandaki evde bir hizmetçinin çamaşır astığını görünce çarşaflardan esinlenmiş ve anlatımdaki sorun çözülmüş.[121]

Yüzyıllık Yalnızlık’taki pek çok açılımı bir arada tutan, roman boyunca korunan ses birliğidir. Konu aşk ya da hayaletler, cümbüşler ya da isyanlar olsun, anlatıcı hepsini aynı ağırbaşlı, serinkanlı tavırla anlatır. García Márquez sonradan ihtiyacı olan üslubu ve ‘tınıyı’ kendisine sağlayanın, masallar anlatan büyükannesi olduğunu söyleyecektir; gerçekten de kitabın betimleyici, hikâye tarzı metni, teklifsiz bir dille ya da sevimli halk ağzıyla yazılmış olmasa da, akıcı ritmiyle, görece anlaşılması kolay sentaksı ve basit sözcük dağarcığıyla, soylu ve (akademik olmasa da) gelenekselci tadıyla, yine de sözlü anlatımdır.

Son derece bilge ve özeldir romandaki ses, kasaba halkıyla ilgili her şeyi bilir, ancak onların üstünde değil, onlardan biridir. Buna örnek olarak, anlatıcının hem tecavüzcü Muhafazakârları hem de saldırgan Amerikalıları sıradan köylülerin gözüyle görmesini söyleyebiliriz, hem tuhaf bir biçimde yabancı hem de son derece güçlü kişiler olarak görür onları. Moscote’leri ya da Yankee’leri içerden bir bakışla, önce Aureliano’nun (Remedios’a aşkı sayesinde) sonra da Meme’nin (Müdür Bay Brown’ın, basmakalıp *gringa* modeli kızı Patricia ile olan arkadaşlığı sayesinde) sevecen, ergen gözlerinden görürüz sadece. Şunu da belirtmek gerekir ki, ‘Amerikalılar’ ve ‘Yankee’ler’ kelimeleri metinde yer almaz, yabancıların konuştuğu tuhaf dil de büyük ölçüde adsız kalır. Şirketlerin suiistimallerini anlatan ses tonu, örneğin Aureliano Segundo’nun sefahatini ya da Meme’nin hoppalıklarını anlatan sesten ayırt edilmez. Birkaç bölümde gringoların rolü önemli olsa da, *Yüzyıllık Yalnızlık* Yankee emperyalizmi hakkında değil (oysa Miguel Ángel Asturias’ın muz üçlemesi ya da César Vallejo’nun *El tungsteno*’su öyledir), Macondo hakkında bir kitaptır. García Márquez’in metnindeki deneyimli anlatıcı, muz şirketinin sömürüsünün (bu kelime de metinde yer almaz), grevin ve kıyımın Macondo’nun tarihinde kilit anlar ve öğeler –ama sadece birer andır bunlar, tek öğe onlar değildir– olduğunu bilir.

Yüzyıllık Yalnızlık’ın metninde insan deneyimlerinin geniş bir yelpazesi toplandığı gibi kitapta baştan sona edebi türler de etkileyici biçimde sıralanır. Yukarıda, García Márquez’in bu kitabında ve öbür yapıtlarında İncil’e dayanan, trajik öğelerin belirgin varlığından söz etmiştik. Soysal skalanın öteki ucundaki soy geleneklerinden, yani popüler melodramdan nasıl verimli bir şekilde yararlandığına da göz atmak gerekir. Aureliano José’nin kalabalık bir tiyatroda öldürülmesi, Pietro Crespi’nin aşk uğruna vahşi intiharı, Aureliano Segundo’nun bir karnavalda gördüğü güzel ‘prenses’i

saplantılı bir biçimde ev ev araması – bütün bunlar, daha az yetenekli, daha az olgun bir sanatçının kaleminden çıksa kolayca basmakalıp duygusallığa ya da katıksız melodrama kaçabilecek şaşırtıcı ya da heyecan verici olaylardır.

Bir aile tarihi olan *Yüzyıllık Yalnızlık*, Galsworthy'nin *Forsyte Saga*'sı, Mann'ın *Buddenbrooklar*'ı ve Giuseppe di Lampedusa'nın *Leopar*'ı gibi türün klasiklerinden tanıdığımız bir dizi motif içerir. Galsworthy'nin birkaç ciltlik yapıtında kırk karakter bulunur, bunların çoğunun mizacı birbirine benzer ve aynı adı taşırlar (örneğin, Genç ve Yaşlı Jolyon). Kent dışında bir ev inşa etmek (cangılı uygarlaştırma yolunda ilk adım), neredeyse ensest denebilecek olaylar, Forsyte ailesi çökmekteyken aralardan sanatçıların ortaya çıkması, romanın son sayfalarına sinmiş kaçınılmaz yıkım duygusu, sözünü etmeye değer öğelerdir.

Buna karşılık Mann, şehvet düşkünü ve dengeli karakterler arasındaki farklılıkları, Almanya'nın kuzeyi ve güneyi arasındaki kültürel ayrımı, ailenin çöküşüne eşlik eden maddi gelişmeyi, ailenin reisi Elisabeth'in ölümünün yol açtığı sonuçları, babaevinin hızla çöküşünü ve müzik yeteneği eski soyun son evrelerine damga vuran, münzevi Hanno'yu dramatikleştirerek anlatır. Lampedusa'nın romanındaki Sicilyalı aile reisinin kendine ait bir gözlemevi vardır, kitapta kardeşler arasındaki cinsel rekabet, birbiriyle çekişen siyasi güçlerin üyeleriyle evlenme sonucu ortaya çıkan değişiklikler ve azalan aile servetleri gibi beklenen meselelere yer verilir. Bu üç yapıttan (ki rastgele seçilmiştir) García Márquez sadece Mann'ınkini okumuş olabilir, ancak aile tarihi kalıbının kuralları kaçınılmaz olarak konunun kendisinden doğar.

Yüzyıllık Yalnızlık'taki esas öykü son derece bilinçli olarak birbiriyle ilintili iki edebi geleneğin usulleri çevresinde kurulmuştur: sömürge romansı ve keşifler tarihi. Macondo'nun tarihinin korsanların saldırısı, balta girmemiş ormanlarda zahmetli yürüyüşler, dünyanın çevresini denizlerden dolaşmak, defineler (çocukların bulduğu) ve katil karıncalar tarafından öldürülmek gibi serüven romanlarındaki içeriğe sahip olduğunu hatırlayalım, bunların tümü kahramanlık öyküleri türüne girer. Sömürge romanslarının belki de en tanınmışı, Edgar Rice Burroughs'un özgün *Tarzan*'ıdır, bugün ara sıra aksiyon filmlerine temel oluştursa da bir

zamanlar milyonlarca delikanlının başucu kitabıydı. Kitaptan sık sık övgüyle söz eden García Márquez de *Tarzan*'ın hayranları arasındadır.

Burroughs'un hızlı tempolu romanı 'barbar' Afrika'nın bir yerinde kurulan bir Avrupa ileri karakolunu anlatırken uzaktaki o üstün noktadan bakarak teknolojinin gelişimini de gösterir (son sahnede otomobiller vardır). Deniz kazasına uğrayan beyaz bir ailenin öksüz kalan bebeği Tarzan maymunlar arasında büyüyecek ve maymun soyundan gelen arkadaşlarını başka bir bölgeye götürecektir; sonunda yazmanın önemini keşfedecek, çalışmalarına gömülecek ve ne olduğunu tam bilemeden cinselliğin çağrısını hissedecektir. Genç yaştaki bir García Márquez'in özellikle dikkatini çekmiş olabilecek ayrıntılar arasında eski bir İspanyol kalyonuyla ilgili birtakım konuşmalar var, sahilde gömülü bir defineden söz eden bir bölüm ve D'Arnot adında kültürlü bir Fransız maceraperestin (Belçika Kongosu'nda palmiye yağı yatırımları olan, ilim irfan sahibi, atılgan Gastón'un bir tür habercisi) gelişi de.

García Márquez'in gönderme yapmaktan hoşlandığı kitaplardan biri de kişisel bir hevesle kendini Güney Amerika'daki çalılık arazide bulan bir New Yorklu olan F.W.Up de Graff'ın *Amazon'un Kafa Avcıları: Keşif ve Serüven*le *Geçen Yedi Yıl* (1923) adlı kitabıdır. Onun heyecanlı anıları, kauçuktan servet sahibi olan beyazların yerleştiği bölgenin sefil havasını, çoğalan 'hızla zenginleş' projeleriyle Peru'daki Iquitos'un birden gelişen kent atmosferini ustalıkla canlandırır. Bölgedeki Kızılderili kabilelerinin kafa derisini yüzme geleneğinden doğal olarak dehşete kapılan Up de Graff onların atalarından kalma adetlerine de hayran olur, özellikle son derece etkili kocakarı ilaçlarına. Ama onu en çok etkileyen Amazon ormanlarının doğa harikaları olur: mayısböceği iriliğinde ateşböcekleri; en ufak gürültünün bardaktan boşanırcasına yağmura neden olduğu bir tepe (aklımıza Aureliano Segundo'nun geçtiği, insanın düşüncelerinin yankılandığı sarı ova gelir); sinekler, kelebekler ve böceklerle kaplı on beş metrelik bir anakonda; zaman zaman cangılda ordu birlikleri gibi ilerleyen, yollarına çıkan her şeyi tahrip eden çeşitli karıncalar.

Rönesans dönemindeki keşiflerin kayıtları, *homo Europeus*'un dünyayı fethetmek ve kontrol etmek üzere yola koyulduğu andan başlayarak oluşmuştur. Bu tür anlatımlara ilk örnek, Kristof Kolomb'un dört yolculuğuyla ilgili günlükleridir; bunlarda Karayiplerdeki harika bir

dünyayı (orasını Asya sanmıştı) betimler, dünya yüzündeki cennet der, dana kadar iri kertenkelelerden, suratı insana benzeyen maymunlardan, Küba'nın batısında yaşayan ve kuyruklu doğan insanlardan söz eder.[122] Denizde seksen sekiz gün süren bir fırtınayı da anlatır ama bu, tropikler için şaşırtıcı değildir.

Öbür yandan Amerigo Vespucci'nin mektupları ve gezileriyle ilgili kuşku götürür raporları, coğrafi adımız 'Amerika'nın varoluş nedenidir; burasının Asya değil, 'sayısız kabilesiyle, halklarıyla ve bizim ülkemizde bilinmeyen vahşi hayvan türleriyle' yeni bir dünya olduğu fikrini ilk olarak o ortaya koymuştur. Vespucci'nin kaydettiği şaşırtıcı şeylerden biri, özel mülkiyetin bulunmamasıdır, özgür cinsel yaşam olması, Yeni Dünya'da yaşayanlar arasında kıskançlık ya da evlilik görülmemesi, üstelik insanların 150 yıl yaşaması onun notları arasında vardır.[123] (Vespucci'nin yazdıkları kadar bilinmeyen, ama García Márquez'in en çok başvurduğu kaynaklardan biri Antonio Pigafetta'nın 'Dünya Çevresinde İlk Yolculuk' adlı kitabıdır; Pigafetta, Magellan'ın keşif gezilerine katılmış, pek çok botanik, zoolojik ve insanla ilgili harikalardan söz etmiştir, örneğin 140 yıl yaşayan Brezilyalılardan.[124]

'Yaratılış'tan, Amerika kıtasında Avrupalıların ilk ortaya çıkışından başlayarak *Yüzyıllık Yalnızlık* sömürgelerin keşfi sırasında oluşan metinlerin mirasına konar ve onları farklı biçimde yeniden anlatır, baş aşağı çevirir. Önce, hikâyeyi uzaktaki, eğitimli Avrupalılar değil, Macondo kabilesinin içinden, bu işten anlayan biri anlatır; Macondolularla periyodik olarak mal değiş-tokuşu yapmak üzere araç-gereçleriyle oraya gelen insanlar, bildik sarışın denizciler değil, beyaz tenli olmayan, Asya kökenli birtakım Çingenelerdir. Úrsula'nın ve Pilar Ternera'nın 130 ve 140 yıl süren yaşamları birer yerel olgu diye kayda geçerken, Avrupa'da birbirini izleyen teknolojiler Amerikanın özgün yerlilerine ne kadar şaşırtıcı gelecekse taşradaki kasabalılara da o kadar şaşırtıcı gelecek şekilde gösteriliyordu. García Márquez Yeni Dünya tarihini maharetle yeniden hayal ediyor, İspanyol göçmenlerin soyundan gelenleri, huzurlu Macondo'yu kendi geniş küresel planlarının içine çekmeye çalışan kraliyet bürokratlarının, din değiştirtmeye çalışan rahiplerin, Yankee kapitalistlerin hakkını gasp ettiği yerlilerin rolüne büründürüyordu.

Sınırlı bir coğrafyaya odaklansa da –Kolombiya’nın kuzeyinde küçük bir kasabaya– *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın anlattığı hikâye sonuç itibariyle kesinlikle bütün bir kıtaya dairdir. Daha da ötesi, Hispanik yörüngenin dışına çıkan kitap bir başka efsanevi geleneğin örneği, kelimenin en geniş anlamıyla ‘büyük Amerikan romanı’ olarak da okunabilir. Yaratılan alanlar Yeni Dünya’nın o ünlü büyüklüğüne sahiptir, Macondo’nun hayat rotası Anglo-Amerikan tarihinde buna denk düşen bazı evrelere benzetilebilir: Massachusettes’teki ütopik-eşitlikçi ilk yerleşmeler; önce uzaklardaki bir krallığa, sonra da 1861-65’te güney’deki muhafazakârlara karşı yürütülen savaşlar; dev şirketlerin ve hem harika hem tahripkâr olan teknolojilerinin doğuşu; ve zamanımızın hazcılığı, amaçsızlığı ve karışıklığı.

Daha da ileri gidebiliriz ve –García Márquez böyle bir okumayı reddetse de– onun kitabını, mütevazı ve sağlam başlangıçlardan doğup büyüyen, olgunlaşan, zenginleşip bilgeleşen ama özgün köklerini ve daha iyi gelenekleri gözden yitiren, sonunda çöküşe ve kuralsızlığa ulaşan bütün uygarlıkların yükselişi ve çöküşünün metaforu olarak görebiliriz. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın bütün dünyadaki okurları, bu tür evrensel, Macondo ötesi uygulamaları Kolombiyalı yazarın yerel öğelere dayanan anlatımına bağlarlar.

García Márquez’in romanının incelenmesi gereken bir başka yanı daha vardır: Yazılmış en komik kitaplardan biridir. Yazar, birden çok kez *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın ‘ciddiyetten tamamıyla uzak ‘ bir yapıt olduğunu dile getirmiştir, romanın konusu sorulduğunda da çocuklarının bir domuz kuyruğuyla doğmasını istemeyen bir ailenin hikâyesi olduğu yanıtını vermekten hoşlanır. Bu küstah yanıtların gerisinde yazarın Macondo’yu akademik teorisyenlerin elinden almak, kitabın temeldeki komikliğiyle gereksinimleri sadece ruhsal olmayan sıradan okur arasındaki bütün kibirli engelleri ortadan kaldırmak arzusu yatar. García Márquez’in büyük romanına verilecek en geçerli yanıtlar, iyi ve parlak eleştiriler değil, kıkır kıkır gülmeler ya da kahkahalardır.

Yüzyıllık Yalnızlık’ta gerçekten şaşırtıcı çeşitlilikte mizah vardır. José Arcadio Buendía’nın araştırmalarındaki tutarsızlığın gülünçlüğü, ‘Dünya portakal gibi yuvarlaktır’ diye yaptığı açıklamanın ne yazık ki yadsınması, gümüşlü levha üzerine Tanrı’nın fotoğrafını çekmek için çılgınca bir arzu duyması. İsimlerle de şaka ediliyor –örneğin ‘Apolinar Moscote’: klasik bir

Yunan adının arkasından sivrisineği çağrıştıran bir soyadı, ya da daha kurnazca, Fernando del Carpio'nun adının, Ortaçağda Cid'den sonra gelen en büyük ikinci İspanyol kahramanı Bernardo del Carpio'nun adına öykünmesi. José Arcadio'nun deprem şiddetindeki dönüşü, tek kelimelik selamı, devasa ve baştan aşağı dövmeli bedeni, barda beş kişiyle bilek güreşi yapması, tensel zevk için ona para ödeyen fahişeler, çizgi filmler gibi komik. (Tipik çizgi filmler gibi, bu bölümler de geçer geçmez unutulur.) Öbür taraftan, edebiyatın eğlence düşkünü büyük gülünç tiplerinden biri olan (fil gibi hantal, ama narin Camila Sagastume 'manevi' yemek kuramıyla onun hakkından gelir) Aureliano Segundo'nun bitmek bilmeyen eğlencesinde ve işlediği zinalarda daha derin bir tarih ve karakter anıştırması vardır.

Bay Herbert'in zararsız bir muza uyguladığı ayrıntılı donanım, Yankee teknolojisine ve onun acayip büyümesine yönelik harika bir siyasi hiciv içerir. Arasıra, Rebeca'nın ilk anne-babasının yazdığı mektupta ve Fernanda'nın dört sayfalık tiradında süslü İspanyol retoriğinin muzipliği görülür, bu tirad tam da Molly Bloom'a[a10] yakışacak sözlü bir saldırıdır (tabii eğer İrlandalı kadın kendini beğenmiş ve şirret biri olsaydı). Fernanda'nın eski ailesinin –altın yaldızlı oturaklarıyla– kibirli gösterişçiliğinin karşısına Amaranta'nın sivri dili ve ortaçağ sonrası bir dünyada gerçek pisliğin *pig-Latin*[a11] kalıntıları çıkınca durum daha da gülünçleşir. Elbette içinde işeme, bağırsakları boşaltma ve cinsellik geçen pek çok edepsiz sahne de vardır, bunların her biri benzersiz olup soyunma odası cinselliğinden ya da bayağılıktan iz bulunmaz.

Ve nihayet çok sayıdaki bütün bu açılımları bir araya getiren biçim ustalığıdır, García Márquez'in bu kadar büyük bir malzemeyi tabi tuttuğu düzenlemenin bütünüdür. Biçimsel tutarlılık sadece romanın makro yapısında değil, daha da önemlisi ayrıntıların en basitinde de bulunur. García Márquez kitaptaki kırk iki kadar tutarsızlığa işaret ederek kendini aşağılarsa da *Yüzyıllık Yalnızlık* her küçük olgunun bir anlamı ve gelecekte rolü ve işlevi bulunan bir romandır. Úrsula'nın gömdüğü hazine tesadüfen ilahiyat öğrencisi José Arcadio'ya sefahat âlemlerinde destek olacaktır; Meme'nin bir hafta sürecek partisi için satın alınan yetmiş iki oturak Melquíades'in odasındaki uzun tutukluluğu süresince José Arcadio Segundo'nun ihtiyacını gidermesine yardımcı olacaktır; Aureliano Segundo'nun gezgin bir satıcıdan öylesine satın aldığı İngilizce ansiklopedi

metin bağlantısıdır, Aureliano’nun Melquíades’in elyazmalarını çözmesine yarayacak Reşit Taşı’dır[a12]. Meme, ne kadar uzakta olsa da Katolikliğin yörüngesinde (annesi buna çok önem vermektedir) bulunan ortaçağ kenti Krakow’da sessizce ölecektir; Melquíades’in Buendíaların tarihini klasik Sanskritçeyle yazmış olması, dilinin ve kardeşlerinin kökü ortaçağ Hindistan’ında olan bir adama uygun düşmektedir.

Yüzyıllık Yalnızlık’ın son bölümü bize, birbiri ardı sıra tutkulu aşkı, perişan yoksulluğu, mutlak bilgeliği sunar; arkasından da ‘eksiksiz’ ve iyice pekiştirilmiş bir son gelir – elyazmalarının sonu, Buendíaların sonu, Macondo’nun sonu ve Aureliano’nın son bölümü okurken kendisi hakkında yazılanı okuduğu bir metinde son bölümü okurken kendisi hakkında yazılanı okuduğu… ve sonsuza kadar böyle gider. Soyunun sonuncusu, bütün Buendíaların felaketi ve kitabın adı olan bir yalnızlık içinde ölür; García Márquez bu ses getiren başlığı ancak roman tamamlandıktan sonra bulduğunu öne sürse de sık sık söylediği gibi bu ad, Buendíaların dağılmasının altında yatan dayanışma eksikliğini aktarmaktadır. (Aynı zamanda García Márquez’in yetişkinliğe adım attığı çağda, eğitimli kişiler arasında varoluşsal yalnızlık fikirlerinin geçer akçe olduğunu unutmamak gerekir.) Görünen o ki yazar bu romanı tam gün çalışarak on sekiz ayda tamamlamıştır, ama bol bol okuduğu, yanlış başlangıçlar yaptığı ve ilk başta romanın daha kısa versiyonlarını hazırladığı yirmi yıllık bir çıraklık döneminin ardından. Kitabın kökleri, yazıldığı koşullar, ‘yeraltı’ dünya klasiği olarak hızla kazandığı konum ve sanatının sonsuz zenginliği, kültürümüzün muazzam efsaneleri arasındaki yerini uzun süre koruyacaktır.

Öykü Ustası

YEDİ

García Márquez romanlarından hiçbirini kâğıda geçirmeseydi, hikâyeleri yine de ona edebiyat tarihinde bir yer sağlardı. 1967'de Uruguaylı yazar Mario Benedetti, *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni*'ndeki öykülerden bir kısmının Latin Amerika'da bu türde yazılmış örneklerin en mükemmellerinden olduğunu ifade etmişti.[125] Biz daha da ileriye gidip bu parçaların *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok* romanı ve *İyi Kalpli Erendira* ve *On İki Gezici Öykü*'deki öykülerle birlikte García Márquez'i Çehov, Mann, Joyce, Cheever, Alice Munro ya da Grace Paley gibi öykü ustalarının yanına koyduğunu söyleyebiliriz.

García Márquez, Hemingway'in kendi öykücülüğündeki en büyük etken olduğunu söyler. Hayatın küçük huzursuzluklarını ve yalnızlık anlarını, kısa bir diyalogda ya da çok hafif bir harekette yakalayan az ve öz nesriyle bu öyküler yazarın bu itirafını zaten ortaya koymaktadır. García Márquez 1950'de 'Kuzey Amerikalıların günümüzün en iyi öykülerini yazmakta olduklarını' söylemiştir ve bu açıdan, Faulkner ile Woolf'un ona romanlarında yaptığı rehberliği öyküde Hemingway sağlamıştır. Özellikle Hemingway'in öyküdeki 'aysberg' kuramının yazar üzerindeki etkisi büyük olmuştur –García Márquez sık sık söz etmiştir bundan– bu kurama göre yazar anlatacağının sadece yedide birini görünür kılmakta, geri kalan yedide altı, öykünün yüzeyinin altında saklı kalmaktadır.

Öykülerin sunduğu tatlar, *Yüzyıllık Yalnızlık*'tan bildiğimiz tatlardan farklıdır. Burada efsanevi değil olduğundan küçük gösterilen mucizeler söz konusudur, sıradan köylülerin –uykucu papazların, sarhoşların, taşralı dalaverecilerin, dertli ama yürekli kadınların, terk edilmişlerin, uyumsuzların ya da yoksulların– ince, küçük, çoğunlukla birbirleriyle olan sıkıntılarını ve başarılarını ortaya koyar. Daha sonraki öykülerinde García Márquez'in hayalci yanı olgunlaşacak ve fantastik malzeme içerecektir – kavruk bir melek ya da bir hayalet gemi gibi. Ama büyülü ya da gerçekçi olsun, Kolombiyalı yazarın öykülerinde hiç eksik olmayan temel bir öğe var: dünyasının iklimi. Bu kısa nesirlerin her birinde, gündüzün yoğun sıcağına ya da tropikal yağmura ve onun karakterlerin hayatları üzerindeki etkisine en azından bir gönderme var (öğle sonrasındaki yavaşlıkları,

yağmur mevsimindeki hastalıkları).[126] Öykülerdeki mükemmel sanatı da unutmamak gerekir: García Márquez bir tek öykü üzerinde haftalar, hatta aylar geçirir, günde iki satır tamamlamak onu memnun eder.

İnce bir kitap olan *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni* sanatında ilerlemekte olan Kolombiyalı yazarın dehasını gösterdiği ilk çalışma olarak sessizce durur. Mucizevi olan, bu öykülerin elimizde bulunmasıdır. García Márquez 1959 yılında sekiz parça üzerinde çalışmayı bitirdiğinde yayımlatmak için fazla çaba harcamadı ve bunları çoğunlukla bavulunda bekletti. (Onun gezgin yıllarıydı.) 'Salı Siestası'nı Caracas'taki bir yarışmaya gönderdi, ama öykü orada dereceye giremedi.[127] Arkadaşı Álvaro Mutis, Mexico City'deki bir hapishanede tutukluyken García Márquez'e, kendisine 'okunacak bir şeyler' göndersin diye haber yolladı. García Márquez Mutis'e kendi öykülerini yolladı, o da genç Meksikalı yazar Elena Poniatowska'ya gönderdi, ama Poniatowska müsveddeleri dalgınlıkla bir kenara kaldırdı. Bir yıl sonra öyküleri yeniden eline geçirince Mutis'e iade etti, o da dosyayı 1962 yılında University of Veracruz Press'e iletti. García Márquez'e o günkü kurdan yüz dolara denk gelen bin pesoluk bir avans verildi. Kitap 2000 adet basıldı, ancak *Yüzyıllık Yalnızlık* durumu değiştirene kadar satışları yavaş gitti.[128] Bugün bu öyküler kendi başlarına birer klasiktir.

García Márquez, Macondo'yu kendi ülkesiyle eşanlamlı kılmış olsa da sadece üç öyküsü o masalsı ülkede geçer: 'Salı Siestası', 'Cumartesiden Sonra Bir Gün' ve 'Hanım Ana'nın Cenaze Töreni'. Bu kitaptaki diğer öyküler sadece 'el Pueblo'-kasaba- diye bilinen bir yerde geçer ki, *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok* ve *Kötü Saatte*'nin geçtiği yer de burasıdır. İki belediye birbirinden farklıdır. 'Kasaba'nın siyasi şiddet yaşamadığı bir dönemdir ve burada aynı karakterler sürekli ortaya çıkarlar –ahlaksız belediye başkanı, isyankâr dişçi, Mina ve Trinidad, Montieller– bunlar ara sıra Macondo'dan, biraz uzak bir yer diye söz ederler.[129] 'Kasaba'nın içinden, limana yer verebilecek kadar geniş ve Gabo'nun 1936'da, büyükbabasının ölümünün ardından yaşadığı Sucre'yi örnek alan bir nehir de geçer. Macondo'nun çevresinde ise muz tarlaları, tren istasyonunun dışında da bir otel vardır, ama Aracataca'da yer aldığı için içinden bir akarsu geçmeyen, köy mezarlığının yanı başından bir ırmak akan Macondo'da plantasyonlardaki şiddeti hatırlatan şeyler belli belirsiz ve siliktir.

Kitabın başındaki ‘Salı Siestası’ García Márquez’in en sevdiği öyküdür. Çocukluğundaki bir anısına dayanır, öğle sonrası güneşinde şemsiye taşıyan bir kadınla küçük bir kıza (Aracataca’da sık görülen bir manzaradır) ve, ‘O hırsızın annesi bu kadın’ diye bağıran bir sese. Öyküdeki kadın, papazla tartışmaya ve dul Rebeca’yı soymaya çalışırken öldürülen tek erkek çocuğunun mezarını ziyaret edebilmek için Macondo’daki herkesin karşısına dikilmeye kararlı bir yabancıdır.

García Márquez’in usta eli bu ilk öyküsünde bile bellidir. Öykünün başlığındaki ‘Salı’ sözcüğü olayı hafta içindeki bir güne yerleştirir; ‘Siesta’ ise boğucu sıcağı ve hayaletimsi sessizliği çağrıştırır. Kadının otoritesi trendeki dimdik oturuşundan ve ilk baştaki –hepsi de anne tarzı talimatlar– dört sözünden hemen anlaşılıyor. Papazın evine gidince onu görmek için ısrar ediyor ve sonra isteğini hemen söylüyor: “Mezarlığın anahtarları.” Oğlunun adını yinelerken onun ikinci soyadını söyleyince dolaylı olarak kendi kimliğini doğrulamış oluyor. (Öykü boyunca ortada bir baba olmayabileceği ima edilir.) Yaşlı din adamı riyakârca, talihsiz çocuğu ‘doğru yola sokmak’ konusunda kuşkulu konuşunca kadın, ‘O çok iyi bir adamdı,’ diye yanıt verir ve oğlunun hırsızlığını daha büyük bir kötülük içeren boksuyla karşılaştırır; kızı ise oğlanın kırılmış dişleri hakkında tek bir sert yorumda bulunur. İki kadın yorgun, uyuşuk papaza karşı ortak bir cephe oluştururlar, papaz ise sadece ‘Tanrı’nın hikmetinden sual olmaz’ türünden bir şey söyler.

Öykünün sonunda Macondo’dakiler kadının kim olduğunu öğrenirler, ama onu ne halkın düşmanlığı ne de kavurucu güneş yıldırır. Ayrılırken son sözü, ‘Biz böyle iyiyiz’ olur. Öykü, kadınla kızı sokağa adım attıkları anda bitse de, yazar her şeyi öyle ustalıkla kurmuştur ki, düşmanca bakışlara karşı iki kadının kendilerine hâkim olacaklarını ve sessiz bir vakarla görevlerini yerine getireceklerini, hatta sonra dönüş trenine yetişeceklerini biliriz. ‘Salı Siestası’ndaki meçhul anne García Márquez’in en unutulmaz, en güçlü kadın karakterlerinden biridir, öykünün kurgusu anne dayanışmasının ve manevi otoritenin basit gücünün nasıl işlediğini gösterir.

‘Yapma Güller’de sıra dışı bir sanat ve García Márquez için bile alışılmadık bir incelik vardır. Yüzeyde öykü genç Mina’nın kollarının yenleri ıslak olduğu için ayine katılamadığını anlatır, ama asıl konu gizli aşkı yüzünden kör büyükannesiyle arasına giren soğukluktur. (Aralarındaki

çekişme görünürde yerinden çıkarılabilen ıslak kollar üzerinedir, kiliseye girmeden hemen önce Mina'nın onları takması gerekir, çünkü kadınların çıplak kolla kiliseye girmesini papazın kuralları engellemektedir.) Öykü iki usta işi fırça darbesiyle özellik kazanır. Birincisi, tartışma nedeninin 'sahne gerisinde' yaşanmasıdır; Mina dışarı çıktığında kısa süreliğine erkek arkadaşını görecektir; oğlan onu oracıkta terk eder, kız da eve koşar. Bunu arkadaşı Trinidad'la arasında geçen kısa ve öz diyalogdan anlıyoruz:

"Ne oldu?" dedi Trinidad.

Mina ona doğru eğildi.

"Gitti," dedi.

Trinidad makası kucağına bıraktı.

"Olamaz."

"Gitti," diye yineledi Mina.

. . . .

"Peki şimdi?"

Mina sesi titremeden yanıt verdi. "Şimdi bir şey yok."

Öykünün geri kalan kısmında sevgilisi tarafından terk edilen Mina'nın öfkesi anlatılır, öfkesinin acısını büyükannesinden gaddarca çıkaracaktır.

Bu öykünün ikinci güzelliği, okurun hemen hemen her şeyi Mina'nın büyükannesinin üzerinden öğrenmesidir; kör olmasına rağmen Mina'nın yatarken el fenerini yaktığını, sabaha kadar yazdığını ve derin soluklar aldığını, sabah alışkanlığını bozup tuvalete iki kez gittiğini (ikincisinde sevgilisinin mektuplarını atmak için olduğunu görmüştük), ve genç, masum Mina'nın ilk kez insafsızca küfür ettiğini (öfkesini içgüdüsel olarak böyle dışa vurmaktadır) bilir. Yıllanmış bilgelik ve dayanışma (Mina'nın geri planda kalan annesi soru sormaya başlayınca büyükanne kızın tarafını tutar) karşısındaki hassas ama huysuz bir gencin klasik bir portresidir genç kız. Mina'nın, 'Tranquilina'nın (ki her iki ad da Gabo'nun büyükannesinin adlarıydı, yani Albay Márquez'in karısının) kısaltılmışı olan adı, ayrıca akla hafifliği ve zarafeti getirir. Krizi bir erkeğin başlattığı bir öyküde dört kadın

olup hiçbir erkeğin görünmemesi bu öykünün bir özelliğidir (bir kez bile bir erkeğin adı geçmez), Mina'nın geçimini sağladığı yapma güller onun aşkının bir yanılsama olduğunun simgesidir.

Siyasi çekişmelerin gerilimini pek az roman 'Bu Günlerde'nin ilk dört sayfası kadar az ve öz sözlerle verebilir; intikam arzusuna başlık cümlesinde gönderme yapılmıştır zaten (çoğunlukla sıkılmış yumruklarla söylenir bu). Kasabanın dişçisinin on bir yaşındaki oğlu belediye başkanının ağzından çıkan ölüm tehdidini –gülünç, masum ironi apaçık bellidir– babasına laf arasında aktardığında şiddet atmosferi kurulur, dişçi silahının çekmecede durup durmadığına bakınca da bu atmosfer gerginleşir. Belediye başkanının sağ yanağının berbat hali rolleri hemen tersine çevirir: Başkanın dişçinin ustalığına ihtiyacı vardır. Şimdi üstünlük bizim dişçidedir, bahtsız hastasına talimatlar verecek, üstelik narkoz uygulamayarak siyasi intikamını alacaktır (bunun için sıraladığı tıbbi gerekçeler tamamıyla yalandır). Belediye başkanına saplanan ve durumu taçlandıran buz gibi bir sancıyla birlikte –dişçinin küçük bir el hareketiyle olur bu, dişçi bir yandan da bunun belediye başkanının mağdur ettiği kişilere karşılık ceza olduğunu ileri sürmektedir– hakikat anı gelir. (İspanyolcasında 'yirmi ölü adam' denmekte ve direkt olarak 'teğmen' diye hitap edilmektedir ki buradan kasabanın askeri diktatörlük altında olduğu anlaşılır.)

Bununla birlikte sonunda belediye başkanı yeniden duruma hâkim olur (saygıyla olsa da) gelişigüzel bir askeri selam verir, kendi kaynağı belirsiz geliri konusunda şaka yapar. Bu sonuncu ima, öykünün içinden geçen yoksullukla dokunmuş bir yolu simgeleyen ve hasta koltuğundaki belediye başkanının etrafı tarayan gözüyle gördüğü dişçinin yavan ve sevimsiz muayenehanesiyle tam bir tezattır. Kuşkusuz dişçi bu noktada bu gaddar adamı öldürebilirdi, ama bu hareket onursuzca olurdu ve ona yakışmazdı, bunun yerine küçük zaferiyle yetinir. Ama zaferi kısa sürer, belediye başkanı ayağa kalkar kalkmaz her şey eski haline döner.

García Márquez bu öyküyü kurgularken büyük olasılıkla Graham Greene'in *İktidar ve İhtişam* adlı yapıtının sondan bir önceki bölümünde yer alan ve kendi öyküsüyle çarpıcı bir benzerliği bulunan bir sahneden etkilenmiş olmalı. O can alıcı sahnede, 1930'ların başında Meksika'nın küçük bir kasabasında yaşayan bir İngiliz dişçi yerel polis örgütünün

başındaki komiserin diş dolgusunu yeniler, komiser hayvan gibi, iğrenç haydudun biridir. Anlatım boyunca dişiden ‘Bay Tench’ diye söz edilir (‘doktor’ diye değil), herhalde diploması olmadığından dolayı. García Márquez’in öyküsündeki dişçi gibi onun da ancak pedalla çalıştırılan bir delgisi vardır. İngiliz dişçi işini görürken, sivri diliyle siyasi konularda gevezelikler yaparken hali vakti yerinde olan hastası koltukta acı çekmektedir. Gabo’nun artık klasikleşen öyküsüyle Green’in en ünlü romanındaki bu can alıcı an, rastlantısal olmayacak derecede birbirine yakındır.[130]

‘Baltasar’ın Olağanüstü İkindisi’ naif bir sanatçıyla dünyanın gerçekleri arasındaki çatışmayı etkili ve eğlendirici biçimde anlatır. Öyküdeki otuz yaşındaki mütevazı marangoz (yaş ve meslek önemli) gururlu bir zanaatkârdır ama ne el işinin güzelliğinden ne de dehasının derecesinden haberi vardır. Karısı Úrsula onun yaptığı kuş kafesinin sadece iriliğini görür, köylülerin çoğu sadece kafesin fiyatıyla ilgilenir, oysa kültürlü Dr. Giraldo ve belki Bayan Montiel de onun estetik ve sanat değerini takdir ederler. Dürüst bir insan olan Baltasar, fırsattan yararlanıp kafesi değer bilen doktora satmaz, ama sonra, sırf söz verdi diye onu Montiel’e hediye eder. Bütün bunlar, Montiellerin evinin sefil havasıyla ve o evdeki hayvan gibi şişko ve kıllı, ortalıkta iç çamaşırlarıyla dolaşan, çocuğuna kötü davranan, Baltasar’ın kafesine ıvır zıvır diyen, sözlerini bağırıp çağırarak (son söylediği kelime olan ‘Carajo! adi bir laftır) başlatıp bitiren kaba saba, cimri zorbayla tam bir tezat oluşturur. Oğul ise, istediğini elde edemeyincde, mütehakkim babasından kontrol konusunda biraz ders almış olduğu için çılgınca ama gözyaşı dökmeden ağlar.

Baltasar’ın cömertliği sonunda galip gelir: umut kırıcı gerçeği coşkulu köylülere anlatmayı reddeder (Montiel üzerinden kazanılan zafer onların da zaferi gibidir), üstelik sabaha kadar bira ikram edip müzik çalar. (Daha önce hiç alkol almadığından bu onun için ilktir.) Sonunda sarhoş olarak kendini bir hendekte, hem de kol saati ve ayakkabıları olmadan bulsa da, yine de muhteşem zafer anını yaşamıştır, hem de alkışlayan kalabalıklar ve kadınların öpücükleri ile.

‘Montiel’in Dulu’, ‘Baltasar’ın devamı sayılır; doktorun talimatlarına uymayan zorba, bir öfke nöbeti geçirip ölür. Öyküde iki masal anlatılır, ön planda dulun hikâyesi vardır –naif, kör inançlı, kendine acıyan ve masum

kocasının caniliğini ne mutlu ki öğrenmeyen dulun. Kocasına tamamıyla boyun eğen, hatta onun tarafından küçümsenen kadının bir kişiliği yoktur – adı asla açıklanmaz. Özel bir biçimde yetiştirildiğinden ve gerçekle teması olmadığından yönetemediği Montiel imparatorluğu hızla mahvolur. Sadece sadık Bay Carmichael kadının kendini kurtarmasını sağlar; dul kadının becerebildiği tek şey, tırnaklarını yemektir, tam çocukça ve kendi zevkine düşkünlüğünü gösteren bir davranış. İşin daha da ironik yanı, kadının çocuklarının Montiel'in gangsterliğinden yararlanıp Avrupa'ya yerleşmiş olmalarıdır, vatanlarındaki şiddeti inançla aşağılarlar. (Kızın mektubundaki müstehcen dipnotun Paris'teki muzip biri tarafından gizlice eklendiği tahmin edilmektedir.) Dulun sonradan Hanım Ana'yı görür gibi olması, kendini bekleyen ölümün fantastik, simgesel, sanrılı bir temsilidir.

Öykü aynı zamanda, geri dönüşlerle Montiel'in iktidara yükselmesini ve kasaba halkının ona tepkilerinin sürmesini de anlatır. Beş kuruşsuz olarak hayata başlayan Montiel, konumunu ve nüfuzunu insanlıktan uzak askeri belediye başkanı için muhbirlik yaparak edinmiştir (kuşkusuz, 'Bu Günlerde'deki dişçiye giden hastadır başkan). Anlaşılır şekilde, Montiel'in erken yaşta ölümünün yasını köylüler hiç tutmazlar, onun kaba saba zevki kendini 'elektrik ampulleriyle ve yapay mermerden meleklerle donatılmış mozolede gösterir.' Bu sayfalar García Márquez'in müthiş dehasını ortaya koyar. *La violencia* sırasında ortaya çıkan adi bir dalavereciye dair çok sıradan bir hikâye olabilecek şey burada, onun ölümünden sonra geri dönüşlerle, ona âşık (ve pek çok bakımdan onun kurbanlarından biri olan) karısının bakış açısından yeniden anlatılarak biçimsel ve duygusal bir zenginlik kazanıyor. 'Montiel'in Dulu'nun, *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın olay örgüsünü ve yapısını küçük çapta içerdiğini söylemeliyiz: Ülkesini işgal eden orduyla işbirliği yaparak güce kavuşan vasat bir hırbonun ve yerel despotun ölümü. García Márquez'in en iyi yapıtlarında olduğu üzere öykünün hem gülünçlü hem acı bir yanı vardır.

Hanım Ana'nın Cenaze Töreni'ndeki öykülerden en uzun olan iki tanesi, aynı zamanda en zayıf olanlarıdır. 'Cumartesiden Sonra Bir Gün' ise García Márquez'in keskin ve belirgin çizgilerle verilmiş fiziksel coğrafyaya, özel bir sese, sevimli bir ironiye sahip ilk olgun öyküsüydü. Haklı olarak 1955'te Bogotá Yazarlar ve Sanatçılar Birliği'nin ödülünü kazandı.[131] Muz şirketinin kıyımından birkaç yıl sonra Macondo'da geçen hikâyede, üç farklı olay örgüsü birleşir: Dul Rebeca'yı şaşkına çeviren kuş leşleri belası,

doksan dört yaşındaki papaz Antonio Isabel'in hızlı ruhsal çöküşü ve kendini Macondo'da parasız pulsuz bulan, daha da kötüsü çekip giderken annesinin sahte emeklilik belgelerini gözden kaybolmakta olan trende bırakan bahtsız köylü gencin hikâyesi. Bu üç karakter hem son derece komik hem de acıklıdır, kendi saplantılarının ve sınırlarının içinde hapsolmuş, gerçeğin fantastik küçük sürprizleriyle karşılaşınca huzurları kaçmıştır.

Bu kişilerin farklı hayatları kilisede yaşanan can alıcı sahneyle birbirine karışır; başı dönen Peder Antonio, Gezgin Yahudi[a13] hakkındaki deli saçması pazar vaazını verirken tedirgin Rebecca kollarını öne uzatarak ve acı içindeki suratını havaya kaldırarak bankların arasındaki koridordan ayaklarını sürüyerek geçer; sözde şaşkın bir genç de arka tarafta oturur, Rebeca ile birbirlerini tanımamaktadırlar, ancak kendinden geçmiş haldeki rahip onları fark etmiştir. Hikâyenin şaşırtıcı sonunda Peder Antonio, kiliseye yardım çanağında toplanan paranın, desteğe ve dayanışmaya en çok ihtiyacı olan inatçı genç adama verilmesini uygun görünce kefaretini ödemiş olur. Böylece din adamı, bu 'cumartesiden sonraki gün'de, dünün talihsiz olaylarından biri çözümlenmese de hafifletilince, tuhaf ama yararlı bir iş görmüş olur. García Márquez'in bundan sonraki yapıtlarını bilenler Peder Antonio'nun bu yardımsever hareketinin ardından köylülerin hayatlarının yine eski yavanlığına döneceğini, bu abartılı olayın anısının dedikodularına zenginlik katacağını tahmin edebilirler.

'Bu Kasabada Hırsız Yok'un ana konusu, sonuçları yeterince büyük olsa da, yirmi altı sayfalık bu öykü için fazla hafif kalır. Dámaso'nun, Don Roque'nin bilardo salonundaki üç bilardo topunu düşüncesizce çalması, kasabalıların boş vakitlerinin keyfini çıkarmalarını engeller, üstelik günah keçisi zencinin acımasızca ve haksız yere cezalandırılmasına yol açar. Ancak saatler sonra Dámaso'nun üç topu aynı şekilde gizlice ve bir anda yerine koymaya kalkışması, Don Roque'nin ona söylediği gibi, ancak bir 'budala'nın yapacağı bir iştir, olayın ironik yanı, Dámaso'nun üstelik çalınan iki yüz peso yüzünden de haksız yere suçlanması olacaktır.

Hikâyenin en iyi yanı, yirmi yaşındaki Dámaso'yu ve başkalarıyla olan ilişkilerini anlatmasıdır. Bıyığını kırpmak ve saçını taramak için üç saat uğraşan klasik bir yakışıklı tip olan Dámaso'nun –fahişeler olsun, otuz yedi yaşındaki anaç, işbilir karısı Ana olsun–, kadınlar üzerindeki etkisi tam da

yakışıklı, yararsız, hödük ve film yıldızına benzeyen görünümünün tadını çıkaracak kadar şanslı bir hayalperest olmasından kaynaklanmaktadır. (Çalıştığına ilişkin bir söz edilmemektedir.) Dans salonundaki isimsiz fahişe onun akşam yemeğini öder ve onunla bedava seks yapar. O arada hamile Ana da evi geçindirecek parayı sağlar.

Dámaso ayrıca muazzam ilkel bir maço tiptir, hırsızlıktan eve dönünce yaptığı ilk iş Ana'yı bluzundan yakalayıp havaya kaldırmak olur, bilardo salonuna gitmeden önce yaptığı son iş de onun kulağına bir yumruk atmaktır. Evdeyken boksör rolüne girmeyi sever; dans salonunda bir seyyar satıcıyla kavgaya tutuşur (çünkü adamın dişlerinden hoşlanmamıştır), kızın yemek yeme teklifini geri çevirir (biz erkekler yemek yemeyiz), hesap gelince de elinin bir hareketiyle itip ödemeyi reddeder, “ibnelerden hoşlanmam”. Ayrıca hikâyede fahişe, belediye başkanının Gloria'nın odasında arama yaptığını ve onun siyah adamın masumluğunu savunmasına misilleme olsun diye yirmi peso haraç kestiğini ima edince kısaca olsa da, diktatörlüğe gönderme yapılmış olur. Başlığın da akla getirebileceği gibi, ‘Bu Kasabada Hırsız Yok’, alışılmadık derecede kapsayıcıdır ve sokak yaşamının, meydanlarda toplanan kalabalıkların ruhunu taşır. Ancak hikâyenin kusuru uzunluğundadır.

Hem geniş kapsamı hem de titizlikle işlenmiş metni açısından *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni*, kitaptaki öteki öykülerden tamamıyla ayrılır, hem biçimi hem içeriği yazarın en büyük iki romanının öncülü gibidir. Öykü, kapının önündeki taburesine yaslanan, tarihçileri ele geçirmeyi kafasına koymuş bir halk masalcısının ya da karnaval çığırtkanının sözlü üslubuyla anlatılmıştır. Başlangıç satırlarındaki tantana (‘mutlak hükümdar’, ‘kutsallık kokusunda öldü’) daha öykünün üçüncü kelimesinde söner (‘inançsızlar’). Benzer şekilde, İspanyolca versiyonun sonu, ‘Tanrımıza senalar olsun'un kapanış cümlesini yansıtır (‘por los siglos de los siglos’, bitmeyen dünya) ki bunun da şakası, anlatıcı cenazenin çöplerini süpürmek üzere gelecek olan sağlık işçilerini ima edince önceden yapılır.

‘Hanım Ana'nın Cenaze Töreni'nin içeriği, adı verilmeyen cumhuriyette, siyasi iktidarın tepesindekileri –hükümetin bütün dalları, ekonominin büyük bölümü, bilge hukuk doktorları, büyükşehir katedrali– kapsar ve bütün bunlar Papa Hazretlerinin dünyadaki en büyük cenazeyi onurlandırmak üzere yaptığı bir resmi ziyaretle taçlanır. Böylece sergilenen otoriteyle,

öykü boyunca, ailenin reisi olan kadının ölürken geğirmesi, kadının bedeni 104 derece sıcaklıkta çürürken bile işitilen ‘tarihi blablabla’ gibi önemsiz meselelerin ya da mirasçıların kadının servetini kendi aralarında aceleyle paylaşmalarının anlatılmasıyla dalga geçilmiş olur. García Márquez temel olay örgüsünden tekrar tekrar yararlanacaktır: güçlü bir kişinin ölümü ve bunun toplum üzerindeki etkileri. Hanım Ana’nın zenginliği, sömürgenin kuruluşu sırasında saray tarafından verilen bir fermana dayanır; onun müthiş yönetimi sayesinde büyüyen servet, sayması üç saat süren mal-mülkü içine almıştır: beş kasaba, 352 kiracı çiftlik, paramiliter güçler (silah taşıyan yeğeni Nicanor), kilise (Peder Antonio), sağlık sistemi (aile doktoru ve tekeli), hatta kadının doğum günüyle aynı tarihe denk gelen halk festivalleri dahil pek çok varlığı mevcuttur.

Bütün bunlar, sadece bir başlama noktasıdır. Bundan sonra, sıradan siyasi skandalları alıp vizyonun, ihtişamın ve zekânın ilham dolu doruklarına yükselten ise García Márquez’in coşan hayal gücüdür. ‘Hem akan hem duran suların’ ve ‘yolların, telgraf direklerinin, artık yılların ve sıcak dalgalarının’ Hanım Ana’nın gücünün içinde olduğu anlatılır bize. Buradan sonra, Kolombiyanın elit zümresini ve Latin Amerika’daki oligarşileri betimleyen otuz dokuz belirli cümle ve basmakalıp sözler –örneğin ‘bayrağın renkleri’, ‘özgür ama sorumlu basın’, ‘komünizm tehdidi’– kanalıyla onun ‘görünmez mülkünün’ birer birer sayıldığı ve hikâyenin doruk noktasını oluşturan müthiş eğlenceli paragrafa sadece bir adım vardır. Ayrıca o liste, anlatıma gösterişli, sahte kahraman tarzı, şakacı niteliğini veren –kimi kısa kimi uzun– pek çok listeden sadece biridir. (Sanki Whitman bir hicivciymiş gibi.) Öykünün ikinci paragrafında kısa bir coğrafi-popülist kayıt sunulur, ama listelerin eğlenceli yanı, Hanım Ana’nın doğum günü kutlamalarında satılan yiyeceklerin envanterinin çıkarılmasıyla başlar, mesleklerin sırayla okunmasıyla birlikte iyice hararetlenir (Kolombiya’nın kasabalarındaki basit halkın mesleklerine dokunaklı bir övgü), olmuş ya da olabilecek her konudaki güzellik kıraliçelerinin eğlenceli parodilerinde, maskaralığın sınırlarını zorlar. (Bugün bile Kolombiya’daki günlük gazeteler düzenli olarak güzellik yarışmalarının haberlerini verirler.)

Bir düzeyde, *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni*, beklendiği üzere gücün ekonomisini ve onun daha karanlık uygulamalarını anlatır –örneğin kadın destekçilerini el altından silahlandırır ama kurbanlarına ya da mucizevi bir

şekilde oy veren ölü seçmenlere açıkça yardım eder. Ama öykü aynı zamanda siyasetin en iyi çözümlemelerinde ya da öykülemelerinde bile gözden kaçan şeyi ustalıkla yakalar ve satire eder: gücün örgütlü görünümünü ve gösterimini, düzenlenmiş dille, ‘güçlü, güçlü, güçlü’ sözcüklerle birlikte görsel donanımını. ‘Başkahraman’ kadın ölünce, hikâyede laik ve manevi gücün görünür ve duyulur şekilde kendini belli ettiği bir dizi yoldan geçilir –ileri gelenlerin ve hayran kitlelerin resmi toplantıları örneğin, ama aynı zamanda Yunan düşünürlerin büstleri gibi ufak ayrıntılar da anlatılır ya da çizgi filmlerdeki gibi doğal sesleri yansıtarak (ratatat) trampet sesleri verilir. *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni*’ndeki politika, hem görsel şölen, hem de ölüm silahları ya da mal-mülk üzerinedir.

García Márquez *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni*’ni yazarken Latin Amerika’ya henüz hiçbir papa ayak basmamıştı, Kolombiya’nın devlet başkanıysa uzun boylu ve zayıftı. Aşırı yöresel olmakla suçlanmamak için García Márquez kasıtlı olarak kurmaca başkanını saçsız ve tombul biri yaptı. Bununla birlikte yazarın kehanet gücü, Papa VI. Paul’ün Latin Amerika’ya yapacağı ilk resmi ziyaret için 1968 yılında Kolombiya’yı seçmesiyle tescillenmiş oldu. Ziyaret doğal olarak halkın coşmasına yol açtı, o tarihteki devlet başkanı da gerçekten saçsız ve tombuldu.

Albaya Mektup Yazan Kimse Yok adlı kısa roman, Paris’te doğdu, García Márquez’in kusurlu, uzun *Kötü Saatte* adlı romanının bir bölümüydü. Eldeki malzeme kendi yolunu çizdi ve bu küçük başyapıt haline geldi; yazarın bu ilk olgun ve başarılı uzun çalışması, *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni*’ndeki gerçekçi öykülerin en iyileri kadar mütevazı tutulmuştur ve onlar kadar yarı ciddi-yarı komiktir. Aynı zamanda yapıtın uzunluğu, kasabanın daha geniş ve daha doyurucu biçimde betimlenmesine ve hikâyedeki, birbirinin içine geçen üç konunun daha da derinlikli ele alınmasına izin verir: horoz dövüşü, askeri diktatörlük ve yaşlı çiftin yalnızlığı ve açlığı.

Esas konuların bir kısmı en başından hikâyeye yerleşmiştir. İlk cümledeki kahvenin azlığı bize evli çiftin yoksulluğunu haber verir. Çok geçmeden başlayacak kış yağmurları kadının astımını, albayın da kabızlığını azdıracaktır (bu ikincisinin tedavisi canlı biçimde anlatılacaktır). Hikâyedeki ilk eksiksiz olay, kasaba davulcusunun cenazesidir, bu cenaze

albayla karısının ölmüş oğullarının acı anısını onlara hatırlatacak, aynı zamanda albay bunun yıllardır doğal nedenlerle gerçekleşen ilk ölüm olduğunu saptayacaktır (meçhul şiddete yapılan bir gönderme, somut olarak da Kolombiyalı okurların anlayacağı üzere *la Violencia*'ya*)*. Bu temalar romanın elli küsur sayfasını meşgul edecektir.

Hikâye her şeyden önce, erkeğin yetmiş beş, kadının da hemen hemen aynı yaşta olduğu aç ve yalnız bir çiftin ustalıklı, yarı tatlı yarı acı çizilmiş portresidir. Dokuz ay önce askerler tarafından katledilen oğulları onların tek dayanaklarıydı, bu nedenle kadın dalgın dalgın, 'Biz de oğlumuzun yetimiyiz,' der. Albayın partili arkadaşlarının hepsi ya sürgüne gönderilmiş ya da (bir kısmı vahşice) öldürülmüştür, romanın başlığı albayın hem yalnızlığını –özgün başlık, Albayın Kendisine Mektup Yazacak Kimsesi Yok, idi– hem de beş parasızlığını anlatır. Elbette albayın postadan en çok beklediği şey, devletten emekli olacağını bildirecek ünlü haberdir, on beş yıldır beklemektedir, zamanı çoktan geçmiştir. On ayrı cuma günü, büyük umutlarla limana ya da postaneye gittiğini görürüz, ama kısaca 'Albaya bir şey yok' denmesi bütün umutlarını yıkar. Tek tesellisi, bilge ve iyi yürekli doktorun arkadaşlığı ve okuması için verdiği gazetelerdir (doktor ayrıca 'veresiye' tedavi de eder).

Albay figürü, García Márquez'in insan saflığını ortaya koyan en unutulmaz ve dokunaklı örneklerinden biridir: emekli bir asker, ama nazik, çekingen, masum, hayalperest; dalavereci Don Sabas'ın kötülüklerine karşı koyamaz ama kendisiyle bol bol alay edecek kapasitesi ve inancı vardır, hiç de şaşılası değildir bu; barışçıldır, ama çok inatçıdır, horozun satılmasına 'hayır' der, sonra da bütün kurmaca yapıtlar içinde en unutulmaz final cümlesini söyler. (Küfürden hoşlanmadığını daha önce ifade ettiğini ve kakasını yapamadığını dikkate alırsak, romanı kapatan o kelime özellikle ironiktir.) Aynı şekilde albayın karısı da Gabo'nun kurnaz, iradeli, sadık kadınlarına bir örnektir; düzenli bir biçimde yiyecek toparlayan ve bir ara kocasının ağzından şu neşeli ve abartılı sözün çıkmasını sağlayan odur: 'Bu, somunların ve balıkların mucizesidir.' Kocasının saçlarını keser, para sağlamanın yollarını önerir ve albaya çocuk muamelesi yapar.[132] Sadece, kitabın son sayfalarında aralarındaki sert kavgada albay dediğinden dönmeyecek ve isyan edecektir. Bu gerilimli ve elektrikli finale rağmen, *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*, Joyce ve Beckett'ten beri bize çağdaş

edebiyatta en eksiksiz ve (duygusallaştırılmasa da) en sevgi dolu evlilik hayatı portrelerinden birini çizer.

Varlığını parça parça, kopuk kopuk öğrendiğimiz tekinsiz askeri diktatörlük, çiftin ekonomik sıkıntısıyla ve evlilik hayatındaki uyumsuzlukla doğrudan ilgilidir: Her gece on birde uygulanan sokağa çıkma yasağı, sansürlü basın ve yapılmayan seçimler konusundaki rastgele konuşmalar, filmlerin düzenli bir biçimde kilise tarafından yasaklanması, Don Sabas'ın haksız kazançla sağladığı servetin hükümet sayesinde olduğuna ilişkin imalar, ara sıra romanın kahramanının eline gizlice tutuşturulan broşürler, bilardo salonuna polisin yaptığı baskın ve bu sırada yaşlı çiftin oğlunu vuran kişiyle albay arasındaki can alıcı karşılaşma. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta olduğu gibi burada da kamusal ve kişisel olan açıkça birbirine karışıyor ve birleşiyor.

Albaya Mektup Yazan Kimse Yok'taki deha işareti, dövüş horozudur, ikinci sayfadan kitabın sonuna kadar onun varlığı egemen olur, hikâyedeki olumlu çoğu şeyin de canlı bir simgesidir. Hayvan, çiftin çok sevilen ve aralarından ayrılan oğlunu (horoz ona aitti), (horoza bakmaktan, onu beslemekten hoşlanan) kasabadaki gençleri, albayın ocak ayında yapılacak horoz dövüşünden para kazanma umutlarını ve nihayet horoz dövüştürülen alanda toplanan (ve hiç de rastlantısal olmadan orduya karşı çıkan) sıradan insanları temsil eder. Bir noktada birkaç genç, horozu bir deneme dövüşüne sokmak için kaçırırlar, albay da rastlantıyla oradan geçerken horozunu dövüş alanında görür, horoz rakibinin bütün darbelerini ustalıkla geri püskürtmektedir. Elbette seyirciler çılgıncasına tezahürat yaparlar, hem horozu (iyi bir horozdur) hem de sahibini alkışlarlar, bu ikisini 'bütün kasaba' için talep ederler ama içten içe toplu dayanışmayı ifade etmektedirler. Bu nedenle, evde tartışma konusu olsa da horoz albay için hem kişisel değer kaynağı hem de toplumla arasındaki temel duygusal bağdır. Böylece horoz figürü anlatımdaki birçok motifi birleştirmeye yarar; o olmasaydı hikâye kasabada yaşayan onurlu yoksulların hoş ve hem gülümseten hem hüzünlendiren portrelerinden (ne kadar iyi olsa da) biri olarak kalırdı.

Dövüş alanındaki o can alıcı olayın sonunda horoz albaya geri verilir. Bu serüvenin, kısa romanın numarasız son yedi 'bölümünün' sonuncusunda yaşanması önemlidir, orada anlatımın akışı daha iyiye, hatta daha neşeli ve

daha aydınlık bir biçime doğru sertçe döner.[133] Bölümün başında güzel ve berrak bir hava görülür. Albay ilk kez 'sertleşmiş' karısının dırdırlarına kulaklarını tıkar, postanenin önünden geçmez. Kasabaya yeni gelen sirk şenlik havası yaratmıştır, ailesiyle ve dostlarıyla geçirdiği eski mutlu günlerin anıları gelir albayın aklına. Albay 'hiçbir pişmanlık' duymaz, 'insafsız' bir uyku çeker, horozla ilgili hiçbir şeyin öfkelenmeyi hak etmediğine karar verir. Bütün bunlar okuru uzun uzadıya anlatılan son sahneye hazırlar; o sahnede albay alık alık bakan çocukları kovalar, horozun satılık olmadığını karısına uygun bir dille bildirir, onun sabaha kadar süren ısrarlarının ve kaygılarının tümüne (ne kadar geçerli olsalar da) karşı koyar. Ertesi sabah, pazar sabahı, romanın iki kelimeyle sonlandığı, ölümden sonraki hayata ait bir aydınlanma yaşadığı o ferah, parlak âna ulaşır albay, o iki edepsiz kelimeyi güzelce söyler.

Karanlık havası, bunaltıcı ortamı, yoksulluğu dikkate alınırsa *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*, son bölümü dışında ağır ve sıkıcı bir yapıt sayılabilirdi. Onu kurtaran, ansızın ortaya çıkan ve çoğu başkahramandan kaynaklanan mizah öğeleridir, örneğin horozun karşısına dikilip tumturaklı bir sesle, 'Hayat zor, dostum' der, daha sonra, gözlerini dikip bakan çocukları 'Hayvana bakmaktan vazgeçin. O kadar çok bakarsanız horoz eskir' diye uyarır. Ne kadar zayıfsın, diyen birine karşılık verirken, kendi kendini aşağılayarak klarnete benzediğini söyler. Karısının duruşunun Quaker Oats etiketindeki adamı çağrıştırdığını söylemekten keyif alır. Hayatı 'o güne kadar icat edilen en iyi şey' diye yüceltir. (İspanyolcada bu şakalar atasözleriyle uyumlu oldukları, onların tadını taşıdıkları için kulağa daha komik gelirler.) Don Sabas'ın ölüleri rüyasında gören tuhaf ve sinirli karısının gülünçlü portresi de yer alır kitapta, ya da 'yatak odasına giren, bir öbek taş gibi yatağın altına yuvarlanan' gök gürültüsünün gerçekten büyülü anlatımı da vardır. Bu mizahlı bölümler García Márquez'in yalnızlığı ve boş mideleri anlatan kısa romanında saklı burukluğu telafi eder. Knut Hamsun'un *Açlık* adlı romanı, 'Kuzey'e özgün düşünce yüklü, öznel, yoğun bir ıstırap içerirken, García Márquez'in kısa romanında daha iyilikçi, çok nesilli, kolektif, 'tropikal' bir hafiflik vardır.

Daha sonraki yıllarda García Márquez yazarlık gelişiminin bu evresini usulca yadsıyacaktır. 'Görselliğe aşırı hevesli' öykülerini sinemadan fazlasıyla etkilenmiş bulacaktır, özellikle *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*'ta 'kamerayı görür gibi oluyorum. O sıralarda film yapımcısı gibi

çalışıyordum...' der, bu yüzden ancak filmlerde üzerinde durulan, çerçeve, diyalogların ve eylemlerin hızı gibi ayrıntıları, karakterlerden birinin atacağı adımların sayısı gibi hususları dikkate alıyordu.[134] 1956'da Roma'da sinema öğrencisiyken elbette kısa bir süre sinemanın büyüsüne girmişti; bu gezgin Kolombiyalının öyküleri –kasabaların mütevazı halkını konu almasıyla, ironik bir dokunaklılıkla karışık, üstünlük taslamayan nesnel yaklaşımıyla– Vittorio de Sica ile Fellini'nin erken dönem neo-gerçekçi filmlerinden aldığı yararlı dersleri keyifli bir biçimde anıştırmaktadır. García Márquez'in bütün yapıtları arasında ilk neo-gerçekçi kısa çalışmaları en katıksız görselliğe sahip olanlardır; yazar bu eğiliminden *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta vazgeçecektir, bu yapıtta görsellik en aza indirgenmiş, anlatımsal-yapısal model, sözcük betimlemesine tamamıyla egemen olmuştur.

Yine de bu hikâyeler türünün klasikleri olmuştur, Macondo'nun olgun ve eksiksiz tarihi, kurmaca yazmanın daha uygun 'edebi' bir yoluysa, öykülerin sessizce abartıdan uzak kalması ve karakterlere nüfuz etmesi, onlara edebiyatta sağlam bir yer sağlar. Usta masalcı García Márquez ne kadar bilge bir sanatçıysa genç gerçekçi Gabo da o kadar öyledir.

García Márquez'in Macondo'nun büyüsünü açığa vurmanın eşiğine geldiğini gösteren öykü, 1961 yılında yazılan, ertesi yıl Meksika Ulusal Üniversitesi'nin dergisinde yayımlanan (hemen arkasından yazar üç yıl süren tutukluğu yaşayacaktır), 1972 yılında da ilk kez *İyi Kalpli Eréndira*'nın İspanyolca basımına giren 'Kayıp Zaman Denizi'dir. Dekor Guajira çölünün kenarında, deniz kıyısında, basit ve yoksul bir köydür, konu ise üç yönlüdür: okyanustan gelen ve her şeye sinen gül rayihası, uzun boylu, al yanaklı, hayırsever numarası yapan Bay Herbert'in gelişi, okyanusun dibine kadar yüzülerek hem canlı bir batık kent hem de cesetlerin hiç bozulmadığı bir ölüler denizinin keşfi. Bunları çoğunlukla hikâyenin kahramanı olan Tobías yaşar, marangoz Baltasar ya da horozcu albaya benzeyen mutlu, masum bir genç.

Olağanüstü malzemeyi sıradan bir gerçekliğin içine sokan 'Kayıp Zaman Denizi' yazarı için büyük bir hamle olur. İlkönce, sahildeki köyün günlük hayatı sevgiyle anlatılır, çoğunlukla yaşını başını almış, huysuz (teselliyi de birbirinde bulan) sakinleriyle, açık havada oynanan damasıyla, gramofonu ve hüzünlü, nostaljik, cilalı plaklarıyla. Bolca yer alan fantezi öğeleri

başarılarını anlatımın her yerinde rastlanan küçük çaplı büyülü dokuya borçludurlar. Öykünün gülümseyen bir niteliği vardır, komik konuşmalar ve tek satırlık diyaloglardan, ilk önce denizin üstünde asılı duran ama sonra ‘aşağı inen, bir süre yüzeyde süzülen, arkasından da suya gömülen’ kapkara yağmur bulutunun kısaca, çizgi film türünde anlatılması gibi küçük olaylara kadar değişir bu nitelik. Bay Herbert’in kendisi fantastik bir bireydir, insanların olağandışı yanlarını ortaya çıkarır, özellikle Patricio’nun kırk sekiz kuş sesini. Ayrıca büyülü olaylar yaşanır, örneğin Clotilde’nin ayağa kalkmak için güllerin kokusunu örümcek ağı gibi silkelemesi gerekir, ya da uyuyan Bay Herbert Jacob’un odasının havasını tükettiğinden nesneler ağırlıklarını kaybetmişler, havada süzülmeye başlamışlardır. Bu, García Márquez’in yazdığı en komik hikâyelerden biridir; garip mizah güllerin gizemli kokusuyla birleşince bizi hikâyenin sonundaki şaşırtıcı görüntüye hazırlar.

Geriye bakıldığında bu hikâye, en azından içerik olarak, *Yüzyıllık Yalnızlık’ın* ilk taslağı. Kiliseye bağış toplayan, adı bilinmeyen rahip var, gerçekten havaya yükselir ama bu olaya pek önem verilmez. Yaşlı Jacob’un karısı Petra ölmeyi bekler ve kocasının dul kalınca giyeceği kıyafeti hazırlar –Amaranta’nın kendi kefenini dikmesinin habercisi. Tobías’ın talihsiz genç fahişeyi ziyaret ettiği sahnede (bu kadın da *İyi Kalpli Eréndira*’nın ilk versiyonudur), Aureliano aynı fahişeyi Macondo’da ziyaret ettiğinde harfi harfine görülen tere batmış çarşaflar ve kasvetli hava betimlenir. Don Jacob’un mütevazı evini gasp eden iyi niyetli ama başarısız Bay Herbert, aynı adı taşıyan ve Yankee teknolojisi hakkında ne biliyorsa Macondo’daki muzlara uygulayıp meyve şirketine öncü muhafız hizmeti veren kuşkulu tamircinin daha uysal bir öncülüdür. Pratik bir Clotilde’le hayalperest Tobías’ın evlilik hayatı, Macondo’nun ilk evli çiftinin öncülüdür, cilveli cinsellikleri ise *Yüzyıllık Yalnızlık* boyunca sınır tanımayacak keyifli erotizmin tadının habercisidir. Öykünün sonu Macondo’nun sonu gibi felaket olur, rüzgârlı değil ama suludur, İncil’i değil de Dante’yi sezdirir, tıpkı Eliot’un *The Waste Land*’indeki kent gibi, ölüler denizi ‘o kadar doluydu ki, Tobías yeryüzünde hiç bu kadar insan görmediğini düşündü’ der.

Yine de ‘Kayıp Zaman Denizi’ baştan sona başarılı olmasa da çarpıcı ve yeni bir öyküdür. Uygun bir imge ya da karakter peşinde üç konu vardır, Tobías ile karısının figürleri bütün bu farklı açılımları birleştirmeye yetmez.

Ayrıca, ılımlı ama geleneksel anlatım üslubu cüretkâr ve tedirgin edici ana konunun hakkını veremez (Vargas Llosa buna işaret etmişti).[135] García Márquez'in daha sonra geliştireceği uzun, geniş paragraflar onun karmaşık, panoramik, büyülü vizyonuna çok daha uygun düşecektir. Bu öyküde García Márquez'in hayal gücünün iri adımlarla gelişmekte olduğu görülse de söz sanatı ve düşüncesinde benzer bir ilerleme fark edilmemektedir.

*İyi Kalpli Eréndira'*nın İspanyolca basımındaki öbür öykülerin hepsinin ortak fantastik malzemesi vardır, yazar böylece *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta özümsediği ve ustalaştığı dersleri burada da uygulamaktadır. Aynı zamanda anlatım, her ikisi de ülkenin içlerinde kalan meçhul limandan ve eski Macondo'dan uzaklaşmış, kuzeye yönelmiştir. Artık kasabalar Guajira çölünün bitiminde, deniz kenarındadır. Manzara da buna uygun olarak çoraktır. Burada muz yetişmez, çiçekler bile az görülen ve değerli nesnelerdir.

Yeni dekorlar, García Márquez'in daha geniş anlamda Karayipli bir yazar olma hedefini ifade ediyor, Venezuela ve Kolombiya'nın özelliklerini birleştiren, adı verilmeyen bir cumhuriyette ve sömürge Guyanasından Meksika Körfezi'ne kadar uzanan bir ufku içine alan bir alanda geçen, bir diktatörü konu edindiği romanında (o sırada yazmaktaydı) bu coğrafyayı bir kez daha hayal etmişti. Daha da ötesi, öykülerden üçü, belli ki üslup denemeleridir, *Başkan Babamızın Sonbaharı* için yapılan alıştırmalardır, dolambaçlı sözdizimleri, zamir-öznelerin cümle ortasında değişmesi, o kitabı ilk kez okuyanların gözünü korkutur.

'Hayalet Geminin Son Seferi' aslında bir tek uzun cümleden oluşur, Albay'ın son bölümü de aynı şekilde olacaktır, ancak onun ara sıra anlatıcı da olan genç kahramanı burada gücün değil, terk edilmenin ve yabancılaşmanın yalnızlığını yaşayacaktır. İlk başta babasızdır, annesi de çok geçmeden tuhaf bir kazada hayatını kaybeder; kahramanımız limana yanaşan balıkçı gemilerinden çaldığı balıklarla beslenir, kasaba halkı ondan nefret etmektedir, onunla ilişkilerini keserler, döverler. Ama ta en baştan, geceleri geçerken gördüğü bir transatlantiğin sadece onun kafasındaki bir hayalet olmadığını kanıtlamaya kararlıdır. ('Kim olduğumu görecekler şimdi,' diye başlar öykü, dört kez görünen küstah bir cümle.) Çocuk da ilk başta bunun 'bir hayal olduğunu' düşünmüş olsa da sonunda, bir sandaldan uzattığı halatla transatlantiği yöneltir, her şeyi bilen bir anlatıcı da dramatik

ayrıntılarla, karaya oturan ve halk gözlerine inanamadan olanları seyrederken kasabayı ışığa boğan 'canlı gemiyi' anlatır.

Alüminyum gövdeli gemi eksiksiz betimlenir, içinde bir miktar navlun ('dövüşçü boğalar'), hasta bir yolcu, şöyle bir değinilen kaptan ve dümenci olduğu söylenir, ayrıca geminin boyutları ('kilisenin kulesinin yirmi katı daha yüksek, köyden de doksan yedi kez daha uzun') ustalıkla belirtilir, artık kırıldığı bildirilen 90.500 şampanya bardağı da. Geminin bir adı bile vardır, *Halácsillag*, 'Ölüm Yıldızı'nın Macarcası. García Márquez bu adı, denize kıyısı olmayan bir ülkenin dilinden kasıtlı seçmiştir.[136] Tümden bakıldığında bu öykü, iç sıkıcı bir gerçeği bilen ve onu savunan yalnız ve heyecanlı biri tarafından sunulan gerilimli, parlak bir anlatımdır, anlatıcı bu gerçeği, bir zamanlar kendisini kovan ve aşağılayan kişilerin suratına çarpmıştır.

Bu ortam, Hindu dükkânlarına, Hollandalı zencilere, Guyanalı kaçakçılara, Karayipleri anıştıran değinmelerle; korsan William Dampier'e ilişkin (arkadan gelen roman daha ilk sayfasında ortaya çıkar) korkutucu anılarla; uzak sömürgelerdeki istihkâmlardan ve körfezin öbür tarafındaki eski bir esir limanından söz ederken Cartagena'nın ima edilmesine varıncaya kadar *Başkan Babamızın Sonbaharı'na* hazırlıktır. 'Hayalet Geminin Son Seferi'nde, yazarının mizah anlayışından da esintiler vardır, artık oturanı rahat ettirmeyecek kadar eskimiş 'tehlikeli' bir sallanan koltuğun kısa tarihi gibi. Bu öykü, Hemingway'in, tarzı'nın dışında kalan uzun, dolambaçlı cümlelerle yazdığı, Florida Mercan Adaları'nda geçen, 'Fırtınadan Sonra' adlı öyküsünden esinlenmiş görünmektedir. Hemingway'in kavgacı ve öfkeli anlatıcısı batık bir transatlantik bulur –'hayatımda gördüğüm en büyük gemi'– orada 'saçları başının çevresinde dalgalanan' bir kadın görür. Öyküde başka büyülü değinmeler de vardır –'Dört bir yanda bir milyon kuş vardı'– ama bunlar García Márquez'in altı sayfalık taslağının hayal düzeyine erişemezler.[137]

García Márquez'in sadece birinci tekil şahısla anlattığı ilk olgun öyküsü, 'Mucize Satıcısı, İyi Yürekli Blacamán'dır. O da *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nı haber veren öykülerdendir, sadece yoğun nesriyle ve mekânıyla (Santa María del Darién adında hayali ama inandırıcı bir liman kenti) değil, başlangıçta orada bulunan ve sonra da 'sarı hummayı ortadan kaldırma bahanesiyle' (Panama serüvenimize aşikâr bir gönderme) istila

eden Amerikalı denizcilerin oynadığı kilit rolle de. Öykünün ilk birkaç sayfası gezgin bir dolandırıcı sanatçının, Kötü Yürekli Blacamán'ın, beyaz pantolon askılı, çıngıraklı renkli kıyafetinden seyyar satıcı alışkanlıklarına, sattığı 'kaçakçıları saydamlaştıran fitillere' kadar ustalıkla çizilmiş bir portresidir. Mumyaladığı genel valilerin günlerinden beri (bu nedenle de aşağı yukarı başkan baba kadar yaşlı olması gerekir) boş dolaşmıştır, şimdi de 'budala suratlı' genç anlatıcıyı –İyi Yürekli Blacamán diye nitelenen bir *doppelgänger* figürü– seçer ve onu kendine asistan yapar. Bu ikiliyi kıyı boyunca yaşadıkları başıboş, gülünçlü, Charlie Chaplin'in *Altına Hücum*'una da biraz göz kırpan serüvenlerinde izleriz, Guajira'daki bir sömürge yerleşiminin yıkıntıları arasında bu ikili tozluklarını haşlayıp yerler.[138]

Uysal anlatıcı, ustası kendisine acımasızca işkence ederken, rastlantıyla ölü bir tavşanı canlandırana ve başkaldırma gücüne kavuşana kadar öykü genel olarak inandırıcıdır. Çocuk ustasından ayrılır ve çok geçmeden İyi Yürekli Blacamán kisvesi altında, mucizevi tedavici ve diriltici ve her türlü ıvır-zıvırcı olarak büyük bir servet yapar. Yıllar sonra darlık içindeki Kötü Yürekli Blacamán'la karşılaşır, son gösterisinde zehirlenip ölür bu adam, ama zırhlı bir mezara kapatılıp saklanır ve kindar, eski asistanı ara sıra onu korkunç bir hayata geri getirir. Ne yazık ki öykü bu son sayfalarda durgunlaşır, tutarlılığını yitirir. İyi Yürekli Blacamán'ın yeni yaşamına geçişi birden ve açıklamasız olur, anlatıcının kendi günlük, yeni başarılarını sunuşunda da hiçbir heyecan yoktur, sürüp giden bir anlaşmazlık durumundan değil de sağlam bir güçten kaynaklanır gibidir. Herhalde 'Blacamán', García Márquez'in sonraki kurmaca yapıtlarının arasında en umut verici, ne var ki en az etkileyici olanıdır.

'Dünyanın En Yakışıklı Boğulan Adamı'nda adı olan tek kişi, köylülerin 'Esteban' dedikleri kadavradır. (Katolik dininin ilk şehidinin adının Aziz Stefan olduğunu hatırlayalım.) Uzun boylu, güçlü, geniş omuzlu Esteban'ın cansız bedeni, denizcilikle geçinen, yirmi kadar ev bulunan bir köyün yakınında karaya vurunca bir başka, uzak, bilinmeyen dünyadan gelen bu saldırı, kasabanın romantik, efsane üreten, hüzünlü ve çevreden soyutlanmış halkının hayal gücünü harekete geçirir. Esteban'ı gururlu, 'gördükleri en güçlü ve sağlam yapılı adam' olarak nitelerler, o andan sonra da onun rüzgârları durdurup denizdeki balıkları çağırma gücü olduğuna inanırlar. Özellikle kadınlar onun hayalini kurup, kendi köylerinde yaşayan kibar bir

köylü olarak görürler, onun bedenini denize gömmek için hazırlarken Esteban'a dair düşüncelerine ve imgelerine özellikle sadık kalırlar. Erkeklerse kıskanmaya başlarlar, Esteban'ın sonunda denizin dibine dönmesini dört gözle beklerler.

Bu öyküde kadınların kolektif rolü efsane yaratmanın daha erotik yanını gösterirken, okyanusa gömme ritüelinde duygusal bağlar genişletilir ve 'köyde oturan herkes hısım olur.' Odisseus'taki deniz kızları serüvenine göndermeler, Esteban olayının denizci masallarının atalardan başlayan daha geniş bütününün içine yerleştirilmesine yardımcı olur. Bu şekilde ima edilen daha büyük ve daha güzel bir kozmosla, köylülere 'sokaklarının' ve (daha da genişletilirse) kendi hayatlarının 'ıssızlığı' hatırlatılmış olur. Böylece, her şeyi bilen anlatıcının köylülerin köylerini güzelleştirip daha verimli hale getireceklerine ve orasını 'Esteban'ın köyü' diye ünlendireceklerine dair kehanetine güvenebiliriz.

Öyküde yer değiştiren bakış açıları; gizem, keşif, bilgi ve sonunda bir efsanenin doğuşunun oluşturduğu genel halkaya uygun düşer. Denizin yüzeyindeki kütleyi önce çocuklar fark eder, onu önce köpekbalığı ya da kayık sanırlar; sahile yaklaşınca ne olduğunu anlarlar ve kumda, masumca, duyarsızca oynarlar onunla. Büyükler duruma el koyarlar, cesedi köye taşırlar, bu arada onun müthiş ağırlığı ve çamurlu kaplumbağa kabuğuna benzeyen kalın derisi gibi çok sıradan, normal şeylere dikkat ederler. Köyün kadınları cesetle ilgilenip onu süslerler, bu arada onun hakkında erotik bir efsane uydurup takma ad verirler. Boğulan adam için düzenlenen 'muhteşem' cenaze töreni süreci tamamlar, ondan sonra Esteban efsanesi köyün sınırlarının dışına taşacaktır.

García Márquez, en iyi romanlarının bazılarında, bir tür fantastik tarih yaratır; burada fantastik bir antropolojiyle, adeta bir 'folklorik bilim kurgu'yla oynadığını görürüz; bu tür romanlarında, ortaklaşa yaratılıp paylaşılan bir halk destanının mütevazı kökleri ve örgütsel güçleri üzerinde kafa yorar.[139] Sosyalist García Márquez, hayalgücünün ve hayallerinin siyasi hayatta, ekonomik olgular kadar önemli bir güç olduğunu iyi bilir.

'Kocaman Kanatları Olan Çok Yaşlı Bir Adam'ın alt başlığı 'Çocuklar İçin Bir Masal'dır, ancak içerdiği masal özellikleri baştan sona sevimli bir biçimde taklit edilmiştir. Bir yanda, bir kıyı köyünde yaşayan kendi halindeki köylü çift Pelayo ile Elisenda'nın avlusuna indiği anlaşılan kanatlı

insansı varlığın, ya da sözde meleğin gelişi mutlaka büyü işidir. Öte yanda, bu ziyaretçi, Tanrı'nın melekleriyle ilgili standart, efsaneleşmiş, Batılı hayallerimize her bakımdan ters düşer. Klişelere uymaz, kahraman görünümlü, genç ve sarışın değildir, muhteşem kıyafeti ve bembeyaz kanatları yoktur, bunun yerine García Márquez'in gizemli yabancısı paçavralar içindedir, kafası neredeyse keldir, dişsizdir, sırtında içi parazit dolu, kirli 'akbaba kanatları' vardır. Geçici olarak tavuk kümesine yerleştirilmesi, normal olarak öteki dünyalı yaratıklara duyacağımız saygıyı azaltır.

Aynı zamanda, Katolik Kilisesi'nin resmi temsilcilerinin gülünç eksikliklerini görürüz. Peder Gonzaga efsanevi bir Cizvit azizinin ve kahramanın adını taşıyor olabilir, gerçekten de kendisi eskiden odunculuk yapmıştır, ama meleğin 'Tanrının dili olan' Latinceyi bilmesini beklemesi, onun kutsal kitaplardaki İbraniceyi ve Yunancayı bilmediğini gösterir. Tam Ortaçağa yakışır tarzda, Roma'daki eğitimli kilise adamları, söz konusu olan adamın göbek çukuru var mı ya da (muhtemelen İsa'nın konuştuğu) Aramice konuşuyor mu diye bitmek bilmeyen tartışmalara girerler; hatta sahile vuran meleğin kaç kez –şu bayat skolastik fıkra– bir topluiğnenin tepesine sığabileceğini sorarlar. (En basit çözüm elbette din adamlarının Karayiplerdeki köye gitmeleri ve kendi gözleriyle görmeleri olurdu; ama önce onların skolastik doktrinlerinin deneysel yönteme yetişmesi gerek.) Yine de ziyaretçinin –ne kadar çarpıtılmış olursa olsun– mucize yaratacak kutsal yeteneğe sahip olduğu yadsınamaz, kör bir adama üç yeni diş vermek ya da bir cüzamlının yaralarında ayçiçekleri açtırmak gibi. Belki de bunlar, ağızları açık bakan kasabalılara yaptığı eşek şakalarıdır.

Bu öyküdeki sıradan insanlar da aynı derecede gülünçler, hem düşünceleriyle hem de hastalıklarıyla: Meleğin, dünyanın başkanı olması gerektiğini düşünen köylü, kalp atışlarını sayan sakat kadın, ya da yıldızların gürültüsünden rahatsız olan Portekizli. García Márquez'in bu hayali köylüleriyle ilgili mizahının çoğunlukla yumuşak ve iyi niyetli olduğu kayda değer. Hikâyedeki tek çapraşık an, sonlara doğru ortaya çıkar, Pelayo ile Elisenda meleklerini sergileyerek zengin olduktan sonra bir malikâne yaptırırlar, Elisenda saten ayakkabılar ve ipekliler giyer. Servet edinmelerini sağlayan meleği Elisenda elinde süpürgesiyle evin içinde kovalayıp dışarı atar, kulübeye gönderir. Meleğin kanatları iyileşmektedir, bir ilkbahar günü, Elisenda soğan soyarken o da uçup gider (*Yüzyıllık*

Yalnızlık'taki Fernanda'nın çarşafları gibi); can sıkıcı hale gelen bir zamanların para musluğu, denizin ufkunda bir nokta olur, sonra da ortadan kaybolur. Luis Buñuel'in *Çölün Simon*'*u* ya da *Samanyolu* gibi filmlerindeki saldırgan hicvine başvurmadan, García Márquez İspanyol sinemasının bu büyük yönetmeninin güleryüzlü duyarlılığını paylaşmaktadır.

'Aşkın Ötesinde Ölüm Sabit' adlı öykünün başlığı, İspanyolcadaki en ünlü tek sonenin, Francisco de Quevedo'nun 'Ölümün Ötesinde Aşk Sabit' adlı, sık sık alıntılanan sonesiyle yapılmış acı-tatlı bir kelime oyunudur; öykünün sonunda olağandışı bir benzetme vardır, âşığın sonsuza kadar âşık kalacak tozundan ('polvo seré, mas polvo enamorado') söz edilir. García Márquez'in öyküsü ise beklenen bir ölümün bitirdiği aşkın kasvetli gerçeğini anlatır. Kuşkusuz Senatör Onésimo Sánchez alaycı ve iliklerine kadar ahlaksız biridir, seçim kampanyasına yardımcı olan göz boyayıcı şeyler de onun konuşmalarındaki ve sloganlarındaki palavra ritüelleri güzelce simgelerler. Ancak yine de, ömrünün son birkaç ayında (ailesini ve adını tehlikeye atmak pahasına) genç, kadife tenli, Afro-Fransız karması güzel Laura Farina ile sadece arkadaşlık etme arzusu karşısında duygulanmamak elde değildir. 'Hayatının kadını'nı ancak Laura'nın cani babasının uzun zamandır talep ettiği sahte oturma kartını vermeye razı olarak elde edebilmesi de ayrıca ironiktir. Böylece aşk, gizli ve pis bir iş sayesinde çiçek açar.

'Ölüm Sabit'in sanatı García Márquez'in erken dönemdeki gerçekçi öykülerini anımsatıyorsa da, siyaseti askeri diktatörlük değil dört yılda bir yapılan seçim törenidir; silahlar ve baskı değil, sirk ve gösteridir; dipçik ve korku değil, at satışları, çekişe çekişe pazarlık etmek ve himaye mekanizmasının hareketsiz kalmasıdır. Aynı zamanda öykü, ilk satırından son satırına kadar aşk ve siyaset, cinsellik ve güç üzerinedir –*Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın iki ana teması. Senatörün kültürel kozmopolitliğinin ve çoğunlukla mutlu bir aile yaşamı olmasının onu Karayipli despotun vahşi kabalığından ve adi hırsından farklı kıldığını belirtmek gerek, ama sonunda her ikisi de içimizde anlayışlı bir acıma duygusu uyandırır.

1980'lerde verdiği röportajlarda García Márquez bazen Avrupa'da yaşayan Latin Amerikalılara dair anılarını kaleme almayı tasarladığına

değinmişti. Denizaşırı ülkelerdeki bu anılarının ne kadarını yazdığı bilinmiyor. Ancak yazarın bu yönde yaptığı şey, yeni bir öykü kitabı yazmak oldu: *Doce cuentos peregrinos* (*On İki Gezici Öykü*, 1992).

Kaçınılmaz olarak farklı uzunlukta ve nitelikte olan on iki öykünün hepsi Avrupa'da yaşayan ya da oradan geçen ama tam olarak oraya ait olmayan Latin Amerikalılarla ilgilidir. Kitapta anıya yönelik bazı özellikler ve duygular vardır. Öykülerin çoğunda, ana kahramanlardan birini ya da birçoğunu tanıyan ve onlarla konuşan, kimliği bilinmeyen bir anlatıcı, kısa, geçici, birinci tekil şahıs olarak öyküye katılır.[140] Ayrıca 'Ağustos'un Hayaletleri' ve 'Tramontana' adlı iki parça, García Márquez'e çok benzeyen, yanında karısıyla çocukları olan bir adamın bakış açısından anlatılmıştır. Başka öykülerin kahramanı Gabo'yu hatırlatmasa da yine de çoğunlukla iki oğlu olduğunu belirtmek gerek.

Tümden bakıldığında kitap olgun yaştaki birinin yıllar boyunca karşılaştığı, belki arkadaş olduğu ve sonra bir daha görmediği ilginç kişilerle ilgili hatırladıklarını bir araya getiren bir anı kitabı atmosferine sahip.

Bu kitap García Márquez için bir ilk oluşturuyor: Başlıkta da belirtildiği gibi –'Neden On İki, Neden Öykü, Neden Gezici– olduğunu açıklayan yedi sayfalık bir önsözü var. Kolombiyalı yazar, daha önce hiçbir kitabında içeriği nasıl yarattığı, nasıl işlediğiyle ilgili ne kaynak belirtmiştir ne de yöntem. Burada özetlenemeyecek kadar karmaşık ve karışık olsalar da bu metinsel 'yolculukları' büyüleyici bir biçimde anlatır. Yine de bu prolog bazı bakımlardan bir ön öyküdür (adeta sıfır numaralı öykü), yaratım sürecinin saklılığı ve rastlantısallığı kişisel anekdotlar kanalıyla aktarılır – rüyasında kendi cenazesini görmesi, altmış dört olası konu içeren ama ne yazık ki kaybolan ayrıntılı defter, gazetecilik yazılarından ve/veya film senaryolarından dönüştürülürken ve pek çok kez yeniden yazılıp biçimlendirilirken on iki öykünün geçtiği çeşitli evreler.

Daha da ötesi, anılarının doğruluğunu saptamak üzere 'Barselona, Cenevre, Paris ve Roma'yı yeniden ziyaret edeceğini söylediğinde kişisel anılarla gerçek hayattaki değişiklikler arasındaki derin uçuruma işaret edilmiş olur; yirmi yıldan sonra belleğinde kalan anıların yenileşmiş bir Avrupa ile pek az ilgisi kaldığını görür. Artık var olmasalar da belleğimizde

yaşamaya devam eden geçmiş şeyleri hatırladığımıza dair evrensel çelişkiyi ima eder.

Ama bizim amacımız için en önemli şey, García Márquez'in on iki öyküsünün konusunun, 'Avrupa'da Latin Amerikalıların başına gelen tuhaf şeyler' olduğunu dobra dobra duyurmasıdır; dolu bir konu, deyim yerindeyse. Avrupa, eğitimli Latin Amerikalıların zihninde önemli bir yere sahipse de, Avrupa'da pek az kişi Teksas'ın güneyindeki pek de şanslı olmayan cumhuriyetlerin insanları üzerinde kafa yorar. Hatta pek çok Latin Amerikalı için bu ilişki, çelişkili duygularla yoğrulmuştur. Tarihsel açıdan, Güney Amerika'daki Avrupalılar çoğunlukla Avrupa'nın 'uygar', Latin Amerikanınsa bir bakıma 'barbar' olduğunu düşünmeye eğilimli istilacılar ya da göçmenlerdi. Bazı Latin Amerikalılar uzunca zamandır var olan bu ikiliği kabul etmiş, onunla yaşamışlardır. Başkaları da ilke olarak yadsımışlardır. Yine de hangi tarafta olurlarsa olsunlar, içten gelen merak sahibi çoğu Latin Amerikalı deneyimlerini ve kültürlerini genişletmek amacıyla denizaşırı seferlere çıkmıştır. *On İki Gezici Öykü*'nün 1992 yılında, Kristof Kolomb'un 500. yılında yayımlanması bir tesadüften ibaret olabilir.

Kitabın başlığındaki *'gezici'* kelimesi muğlak ve yoruma son derece açıktır. En açık haliyle, bu kelime, hem öykülerdeki gezgin karakterlere, hem de öykülerin hac seferi gibi, düzensizce işlendiğine işaret eden bir sıfattır. Öte yandan, 'gezgin', Latin Amerikalı 'turistlere' uzaktan uzağa gönderme yapan bir sıfatımsı da sayılabilir.

Beklendiği gibi, burada anlatılan Latin Amerikalıların çoğu Kolombiyalıdır. Ama Porto Rikolu bir kadına ('İyi Yolculuklar Sayın Başkan'), bir şarkıcıya ve bir sihirbaza, ki ikisi de Meksikalıdır ('Sadece Telefonu Kullanmaya Geldim'), gerçek bir Venezuelalı romancıya ('Ağustosun hayaletleri'), Brezilyalı bir seks işçisine ('Maria dos Prazeres') ve Napoli'de inen bir tekne dolusu İtalyan-Arjantinli'ye de ('Zehirlenen On Yedi İngiliz') rastlarız. Hangisi olduğu bilinmeyen Karayip ülkelerinden –adsız Bay Başkan ve edindiği arkadaşı, 'Bayan Forbes'in Mutlu Yazı'ndaki ve 'Işık Su Gibidir'deki delikanlılar– ya da kıtadaki herhangi bir yerden başka karakterler de –(Uyuyan Güzel)– çıkarlar karşımıza.

'Sen oradasın' türünden bir gerçekçiliğe bağlı kalınarak Avrupa'daki farklı yerlerin coğrafyası –mahalleler ve sokak adları, mimari nirengi

noktaları, iklim özellikleri– ayrıntılarıyla anlatılır. Aynı şekilde ara sıra diyalog parçaları ya da ilgili dillerde (Fransızca, Katalanca, İtalyanca, Almanca) göndermeler ortaya çıkar. Buna uygun olarak neredeyse bütün öykülerde Avrupa'nın kültür düzeyi yüksek öğelerine şöyle bir değinilir – klasik müzik, opera aryaları, seçkin yazarlar filan. Bu kalıbın dışında kalan iki öykü Latin Amerika'dan görece üstün ustalar getirir. Dört sayfalık bir olayı anlatan 'Düşlerimi Satıyorum' Şilili büyük ozan Pablo Neruda'yı sunar. 'Sadece Telefonu Kullanmaya Geldim' Brezilyalı halk ozanı Vinicius de Moraes'e değinir; uluslararası pop kültürüyle ilgilenen eski bir pop şarkıcısına dair öyküye belki de uygun düşer bu.

Gezici öykülerden üçü –'Zehirlenen On Yedi İngiliz', 'Tramontana' ve 'Bayan Forbes'in Mutlu Yazı' – incelikle olsa da dolaysız biçimde kültürlerin çatışmasını betimler, ayrıca 'barbar' Amerika'ya karşı 'uygar' Avrupa diyen eski ikili yapıyı tersine çevirir. Bu üç öykünün peşpeşe sıralanarak gruplandırılması belki de rastlantısal değildir.

'Zehirlenen On Yedi İngiliz'in olay örgüsünde zekice kotarılmış bir dönüş vardır. Kolombiyalı bir dul olan Señora Prudencia Linero, Napoli'ye gelir, benzer kuruluşların yer aldığı çok katlı bir binanın üçüncü katındaki bir otele yerleşmek üzeredir. Eski moda kafesli asansöre bindiğinde binanın görünüşünden etkilenir ama lobide uyuklayan, sandalet ve şort giymiş on yedi İngiliz erkek turistin görüntüsü onu tiksindirir. Binadaki tek restoran orada bulunsa da kadın (İtalyanca bilmediği için orası işine yarayabilirdi) beşinci kattaki bir başka otele gider, o otelin sahibesi İspanyolca bilmektedir. Öykünün sonlarına doğru señora dışarıda yediği yemekten dönerken o on yedi İngiliz'in cesetlerinin sedyeyle dışarı taşındığını görür: otelin yemek salonunda verilen midyeden zehirlenmişlerdir. Ölümden kıl payı kurtulan Señora Linero sarsılır (öyle anlıyoruz), odasına kapanıp dua eder.

Renkli olayları sıralaması yanında, 'Zehirlenen On Yedi İngiliz' yurtdışındaki masum birinin dokunaklı hikâyesidir de. Taşradaki bir kovuktan, Riohacha'dan gelen öykü kahramanı daha önce çöldeki kasabasından dışarıya adım atmamıştır, kendini ailesine ve yakın zamanda ölen kocasına adamıştır. Bütün masum Katolikler gibi onun da denizaşırı yerlerle ilgili hayali, papayla karşılaşmak, belki bir piskoposa günah çıkartmaktır (öyle adlandırılmasa da bir hac seferidir bu). İlk başta

Napoli’nin Ağustos sıcağı ona memleketini hatırlatır, ama oranın yabancısı olan kahramanımızı hemen yakalar ve üzerine biner.

Gemideki kişisel ilişkilerin gelip geçiciliği Señora Linero’yu şaşkına çevirir. Limandaki suların üstünde havada süzülen, fraklı, ölü bir adamın görüntüsü ve bu manzara karşısında herkesin kayıtsız kalması onu daha da alt üst eder. Savaş yıkıntıları (1940’ların sonu olması gerekir), gemiyi karşılamaya sahile kimsenin gelmemesi, señorayı iyice perişan eder. Uyuyan İngilizler’de onu en çok dehşete düşüren çıplak, pembe dizleridir (o tarihlerde Latin Amerika’da şortlu yetişkin görmek akıl alacak bir şey değildi). Aynı derece şaşırtıcı başka olaylar, restorandaki ‘yarı çıplak turistler’ ve herkesin içinde öpüşmeye cesaret eden çiftlerdir. Bir garson kadının sarışınlığı, doña Prudencia’nın ona acımasına neden olur (naif bir Karayipliye göre bütün sarışınlar üst tabakadandır). İtalya’dan, öğle sonrasının şenlikli atmosferinden, gömleksiz adamların kullandığı motosikletlerden, kırmızı fener mahallesinden (iyi giyimli biri onun peşine takılır orada) hoşlanmamaya başlar, bütün bunlar seyahatini daha da tatsızlaştırır. Hikâyenin sonunda zehirlenenler elbette bardağı taşıran damla olur. (Restoranda karşılaştığı Yugoslav rahip hem onun yanılsamaları için bir yankı tahtası olur hem de onunla diyalog kurar.)

‘Zehirlenen On Yedi İngiliz’i, ‘yurt dışındaki bir masum’un öyküsü olarak değil de bir gezginin saygın Avrupa’da hızla yaşadığı hayal kırıklığı olarak da görebiliriz. 2. Dünya Savaşı’nın kalıntıları, bir beyefendinin havada süzülen cesedi karşısında herkesin kayıtsız kalması ve acayip bir ciddiyetsizlik havası, hep ‘señora Prudencia Linero’ diye anılan kasabalı, mütevazı, yoksul bir yaşlı hanımı gerçekten de rahatsız edebilir (sürekli kullanılan bu sıfat ve kadının adı, eski moda bir görgü kuralının işaretidir). Özel bir durumla ilgili kefaret ödediğini gösterecek şekilde her zaman Fransiskenler gibi kahverengiler içinde görünmesi, Yeni Dünya’yı keşfeden ve Fransiskenler gibi giyinmeye alışmış İtalyan denizciye Krostof Kolomb yazarın kurnazca gönderdiği bir selam olarak da düşünülebilir. Son olarak, daha evrensel, daha insani bir düzeyde, ‘Zehirlenen On Yedi İngiliz’ ilk bakışta tabloid tarzında bir felaket masalı gibi görünse de kişisel kaybın hüzünlü bir anlatımı, bir yabancının yalnızlığının ve ilk kez sınanan taşralı saflığının da öyküsüdür.

‘Tramontana’, Katalonya üzerinde kuzeydoğudan güneybatıya doğru sert esen bir rüzgârın adıdır, öykü de orada geçer. Her şey, kuzey Avrupa’dan yazın gelen turistlerin doldurduğu Costa Brava’da olup biter. Rüzgârın betimlenmesi ve çeşitli insanlar üzerindeki yıpratıcı etkileri öykünün büyük bir kısmını kaplar; bu insanlar, anlatıcı (ki García Márquez’in kendisi olmalı) ve ailesi, apartmanlarının kapıcısı ve eğlence düşkünü İsveçlilerden oluşan karma bir güruhun saldırısına uğrayan bir pop şarkıcısı ve yirmi yaşındaki bahtsız Karayipli çocuktur. Kapıcının kendini asarak intihar etmesi, Latin Amerikalı’nın daha dramatik ölümüne önceden işaret eder. Yurdundan uzaktaki vokalisti tramontanaya duyduğu ‘körinançlı’ korkusundan kurtarmak isteyen on bir İsveçli, onu neredeyse kaçırarak Cadaqués’te yapılacak bir gösteriye götürürler. Ama çocuk yolda minibüsten uçuruma atlar.

İsveçliler genelde Avrupa’nın en mantıklı, en ‘uygar’ insanları diye bilinirler. Buradaysa onların pırıl pırıl gençlerinin barbarlar gibi davrandıklarını görüyoruz. Belki de bazı beyaz turistlerin Afrikalıların ya da Asyalıların ‘hepsinin birbirine benzedikleri’ türündeki klişe sözlerinden yola çıkan anlatıcı, İskandinavyalıların ‘birini ötekinden ayırt etmenin güç” olduğunu söyler. Bu kişilerin rastgele tacizci ve acımasız hareketlerine tezat olarak öykünün büyük bölümü Barselona’daki, adını Rönesans döneminde İtalya’da yaşamış fabl yazarı Boccacio’dan alan bir kulüpte geçer; anlatıcı oraya büyük Rus kemancısı David Oistrakh’ın konserini dinledikten sonra gitmiştir. Böylece bizler Avrupa’nın üst düzeydeki kültür hazinelerine bir göz atma fırsatı buluruz, ancak bunlar ‘mantıklı’, ergenliği geride bırakmış İsveçli bir güruhu kötü ve zarar verici oyunlara girişmekten alıkoymaz.

Tramontana, 1984 yılında birkaç İspanyol dergisinde kişisel bir deneme olarak yayımlandığında, daha uzun ve daha anlamlı ‘Tramontana Mortal’ başlığını taşıyordu. İntihar atlayışının anlatıldığı tedirgin edici sahne vardı, ama olay aynı yöreden arkadaşların katıldığı bir içki âlemi sırasında oluyordu; ne hakaret eden İsveçlilerden ne de zavallı bir Karayipli şarkıcıdan söz ediliyordu. García Márquez ilk yazdığı, gerçek hayattan alınma özgün anekdotu, *On İki Gezici Öykü*’nün genel, kültürel, kurmaca temalarına uysun diye yeniden işlemiştir.[141]

‘Bayan Forbes’in Mutlu Yazı’ (‘señora’= özgün metindeki ‘Bayan’ Forbes) Avrupa’nın en güneyinde, Pantelaria’da geçer, İtalya’da, Sicilya ile

Tunus’un hemen hemen ortasındaki volkanik adada. Adları bilinmeyen, dokuz ve yedi yaşlarındaki iki çocuk, Kolombiya’daki Guacamayal’dan gelirler; burası Magdalena bölgesinde, Santa Marta’nın 200 kilometre kadar güneyinde ve Sucre ile Sincé’den çok da uzak olmayan, García Márquez’in gençliğinde yaşadığı gerçek bir kasabadır. Bu bilgiler, çocukların babası olan ve ‘yetenekli olmaktan çok haddini bilmez’ diye tanımlanan bir yazarın kesinlikle Gabo olmadığının anlaşılmasına yarar. Hatta o sırada ortalıkta olmayan aile reisi, Avrupa’ya tapan, kendi geçmişinden utanan ve iki oğlunu Avrupalılaştırma umudu besleyen Güney Amerikalı bir entelektüeldir.

Hikâye, geriye dönük olarak büyük oğlan tarafından anlatılır; artık aklı başında bir yetişkindir ve geçmişte kalmış, sakin bir Akdeniz yazının pastoral duygulanımlarını hatırlar –doğanın güzelliği, denize dalmanın keyfi filan. Zaman aralığı belirsiz bırakılmıştır, ancak değinilen televizyon filmleri 1960’ları çağrıştırmaktadır. Avrupa’nın olumlu yanını yöredeki iki kişi temsil eder: Çocukları yakındaki evine davet eden ve onları şarkılarla, masallarla eğlendiren hizmetçi Fulvia Flamínea ile balıkçılıkla geçinen, Yunancadan gelen adı çocuklarla geçirdiği anları daha derin, daha uzak bir geçmişe bağlayan Oreste. Çocukların denizin dibinde gömülü buldukları bir metre boyundaki, ‘çok çok eski’ şarapların kalıntılarını taşıyan Yunan vazosu, eski günlerin atmosferini pekiştirir.

Öte yandan çocuklar bir miktar patlamamış sarı torpido da bulurlar: Mekanize savaş yürüten çirkin, uygarlık seviyesi düşük Avrupa’nın anımsatıcıları. Yanlarında dadıları Bayan Forbes de vardır, Avrupa toplumunun en eski, en bayat alışkanlıklarını sergileyen, klişe düzeyinde katı davranan, otoriter bir Alman kadın. Asker postallarıyla dolaşır ve çocuklara istediğini yaptırır, onların davranışlarının çetelesini tutar, yemeklerini sessizce yemeye, dik oturmaya, lokmalarını yutmadan önce ağızlarının iki tarafında onar kere çiğnemeye zorlar. Kibirlidir de, çocukların köylü Fulvia ve Oreste ile geçirecekleri zamanı kısıtlar. Hikâyenin bir yerinde anlatıcı ondan ‘Dortmundlu bir çavuş’ diye söz eder. (García Márquez’in bu öyküyü temel alarak İspanyol televizyonu için çektiği filmde Oreste kadına bir keresinde gerçekten de ‘Hitler’ der.) Bununla birlikte kadının herkese gösteremediği, daha karmaşık bir yanı vardır –gizli gizli yüzer, pastalardan, şaraptan zevk alır, ‘küçüklere yasak olan filmleri’ televizyonda izler. Bayan Forbes harika tatlılar pişirse de,

büyük Alman şairi ve oyun yazarı Schiller’e bayılsa da (yüksek sesle okur onun yazdıklarını), bu övgüye değer özelliklerini evdeki despotluğu ne yazık ki lekeler.

Oğlanların küçüğü sert dadılarını öldürmek için çocukça hayaller kurar. Hikâyenin sonunda kadının cansız bedeni yatak odasında, yirmi yedi yerinden bıçaklanmış olarak bulunur; zalim kadının bu gizemli öldürülüşündeki ironi –ki olay çözülemeyen bir tutku cinayeti olarak kalacaktır– okuru Bayan Forbes’in huzursuz, diktatörce yönetiminin hikâyesinden daha fazla rahatsız eder.

Öykülerin dördü –‘Aziz’, ‘Düşlerimi Satıyorum’, ‘Ağustos’un Hayaletleri’ ve ‘Işık Su Gibidir’–, anlatım aracı ve büyülü gerçekçiliğin alt türü bakımından García Márquez’in imzasını taşır. Öykülerde mucizeler, doğaüstü olaylar, ya da en azından şaşırtıcı olgular ve durumlar doğrudan, sevimli yaşantılar olarak anlatılır, inanılırlıkları konusunda herhangi bir kuşku ya da belirsizlik taşımazlar.

‘La santa’ (azize) Margarito Duarte’nin sunuluşuyla başlar, Andes Dağlarından gelen dürüst, sessiz bir adamdır, olası azize kızın da babasıdır. Papanın huzuruna kabul edilmeyi bekleyerek Roma’da yirmi yıldan fazla kalmıştır. Uzun zamandır reklamını yaptığı mucize çok yönlüdür. Adı söylenmeyen ve yedi yaşındayken ölen kızı, ölümünden on bir yıl sonra bir mezarlık yapımı projesi sırasında mezardan çıkarılınca bedeninin bozulmadığı, ağırlıksız olduğu görülür, üstelik kaskatı ellerindeki güller tıpkı oraya konulduğu zamanki gibi goncadırlar. Margarito’nun yaşadığı kasabanın halkı kızın Kutsal Deniz’de kutsanması için hemen para toplar, Kolombiyalı gezgin, kızının bedenini keman kutusuna benzeyen bir şeye koyarak oraya gider. Ne yazık ki gezgine Vatikan’da kucak açılmaz, kendisini başından savan soğuk bir bürokrasiyle karşılaşır. Margarito’ya, sadece geçen yıl bütün dünyadan bozulmamış kadavralarla ilgili 800 mektup aldıklarını söyleyen kilise görevlisine inanmamız gerek.

Rutin hale gelen büyü çeşitli yönlerde yoğunlaşır. Anlatıcının arkadaşı Rafael Ribero Silva öyküye katılır, büyük olasılıkla Roma’da ses çalışmaları yapan bir tenordur, odasında alıştırma yaparken do’ları tiz söyler, Villa Borghese’deki hayvanat bahçesinde yaşayan aslan da hep kükreyerek karşılık verir. Bir başka sefer, Ribero, Verdi’nin Otello’sundaki aşk düetini söylerken uzaktaki bir evden Desdemona’nın bölümünü

üstlenen bir soprano ona katılır, sonradan onun Maria Caniglia olduğunu öğreniriz (1904-79 arasında gerçekten yaşamış ünlü bir diva). Yine tuhaf bir başka olay, birkaç Kolombiyalı sirke gittiklerinde aslanın melankolik Margarito'ya kükremesi ve onun hareketlerini merakla izlemesidir. (Hayvanat bahçesindeki bekçi, bu kükremelerin 'şefkat' gösterisi olduğunu düşünür.)

Parçanın sonunda isimsiz anlatıcı tanınmayacak kadar değişmiş bir Roma'yı ziyaret eder. Orada hâlâ amacına ulaşmaya çabalayan mahzun gezgine rastlar; birden 'Margarito'nun Aziz olduğunu' anlar.

Öyküde Margarito'nun bitmek bilmeyen beklemesinin dışında pek fazla bir olay bulunmasa da, Roma'daki yaşama ilişkin pek çok alt kurgu ve ayrıntı vardır –karpuz satıcıları, komik seks olayları, (olduğu gibi kalmış küçük cesedi görünce 'Mi si gelò il culo!'– 'Kıçım dondu!' diye bağıran bir fahişe de dahil olmak üzere) sokak kadınları, yaz sıcağı, 1950'den itibaren sırayla hükmeden beş papa (aralarında, Margarito'ya küçücük bir umut veren ama göreve geldiğinin otuz üçüncü günü bu dünyadan göçen, bahtsız Albino Luciani, bilinen adıyla I. Jean Paul olmak üzere).

Buna ek olarak García Márquez, Roma'da, Centro Sperimentale di Cinema'da öğrenci olarak geçirdiği günlerin malzemesini de katar öyküye, arkadaşlarıyla kafelerdeki şakalaşmalarını kullanır, Margarito'nun yaşadıklarını konu alan bir film yapılması önerisini öğretmeni Cesare Zavattini inandırıcı değil diye geçiştirirken yapılan şakayı da. Ancak daha sonra Lakis adında Yunanlı bir öğrenci, genç kızın ölülerin arasından dirilmesini önerir. *Roma'da Mucize* (1988) adlı hikâyenin önceki sinema versiyonunun sonu tam da böyle tasarlanmıştır. Öykü bir bakıma filmden daha az büyülü, ama daha hüzünlü ve düşündürücüdür.

1980'lerin İspanyol basınında deneme yazısı olarak yayımlanan 'La santa'nın başlığı 'La varga vida feliz de Margarito Duarte' idi – 'Margarito Duarte'nin Uzun ve Mutlu Yaşamı', Hemingway'in 'Francis Macomber'in Kısa ve Mutlu Yaşamı'na bir göndermeydi. Aslında odak noktası ölmüş kızda değil yaşayan babadaydı. *Roma'da Mucize* filminin adı da kaçınılmaz olarak *Milano'da Mucize*'yi anıştırmaktadır, Cesare Zavattini'nin 1950'de çektiği ve kısa bir rol üstlendiği klasik yapıtını. Kültürel yankılar ve imalar 'Azize'nin metninin karmaşık tarihinde yankılanır.

‘Espantos de agosto’ (Ağustos dehşetleri) adını taşıyan İspanyolca başlık Lovecraft ya da Poe ayarında bir korku öyküsüyle karşılaşacağımızı duyurmakta. Karısı ve iki oğluyla Toskana güneşi altında Arezzo’ya doğru otomobil süren anlatıcıya (belli ki bu sefer romancının kendisidir) yaşlı bir keçi çobanı kadın aradıkları şatonun perili olduğunu söyleyince tekinsiz bir şeyler olacağı sezilir. Doğal olarak arabadaki gezginler bu kör inanca gülüp geçerler. Oraya varınca seksen odalı yapıyı inceden inceye betimler anlatıcı, binayı inşa eden, âşığını yatağında öldüren, sonra da kendini vahşi köpeklere yem eden bir Rönesans soylusu olan Ludovico hakkında yazdıklarını okuruz. Kadının öldüğü yatak odası ve mobilyası tarif edilir, çileklerin yoğun kokusu da.

Çocuklar tutturunca, saatin de geç olması yüzünden aile geceyi şatonun zemin katındaki, yenilenmiş iki odada geçirmeye karar verir. Anlatıcı ertesi sabah uyandığında karısıyla kendisinin üst katta, Ludovico’nun yatağında olduklarını dehşet içinde fark eder, duvarda onun portresi, çarşaflarda kan lekeleri vardır ve aynı çilek kokusu. Gerçekten de perili bir evdir burası, eski cinayetlerin hayaletleri bugünün gerçeğini değiştirebilirler.

Şatonun sahibi olduğu söylenen Venezuelalı gazeteci ve yazar Miguel Otero Silva gerçekten de yaşamıştır (1908-85), vatanının yazılı kültüründe mevcuttur. Yakındaki San Francesco kilisesinde bulunan ve Piero della Francesca’nın eseri olan ünlü freskler de gerçektir. Ama hem Ludovico hem de şatosu uydurma gibidir, bu ikisi zarif ama acımasız Rönesans prenslerinin, muazzam kötülüklerinin ve görkemli saraylarının parlak bileşimleridir. Öykünün başlığı bir kez daha dönüşüme uğramıştır: İspanyolca’da yayımlandığında başlık ‘Cuentos de horror para la Nochevieja’ idi (Yılbaşı Arifesinde Korku Öyküleri), 30 Aralık 1980’de yayımlanmıştı.

Takma adı Bayan Frieda ile tanınan Kolombiyalı kadın, uykudayken kehanet yeteneğine kavuşan biri olarak betimlenmiştir. Gençliğinde, erkek kardeşinin boğularak öleceğini önceden bilmiş, yetişkinliğinde Pablo Neruda’nın düşünü görmeye başlamıştır: bu düşte şair, kadını görmektedir. Bu bakımdan bu sanrı zinciri Jorge Luis Borges’e kadar uzanmaktadır ki, böyle bir kurguyu Arjantinli fantastik yazarın kendisi de yaratabilirdi (ya da düşünü görebilirdi). Anlatıcı hemen hemen García Márquez gibi biridir,

İtalyan sinema okulundayken eskiye, Avusturya'da geçirdiği tatile bakmaktadır.

İki savaş arasında müzik öğrenimi için Viyana'ya gelen kimliği meçhul kadın, uzun yıllar boyunca geçimini, yanında kaldığı ailenin düşlerini yorumlayarak kazanır. Öykünün başında, Havana'da sular yükselirken dalgalara kapılarak boğulan gizemli kadın, yılan biçimli, sırları okuyan yüzüğüyle Frau Frieda olabilir pekâlâ, ama biz okurlar bundan hiçbir zaman kesinlikle emin olamayız.

'Düşlerimi Satıyorum' geniş bir coğrafyada geçer; önce Viyana'yı görürüz, sonra Frieda Porto'ya çekilir (okyanus kıyısında muhteşem bir konumda), sonunda da Lizbon'un Küba büyükelçisiyle bir teması olur. Anlatımın çerçevesini çizen, deniz kıyısındaki gezinti yoluyla (Malecón) Havana'dır. Neruda'nın yer aldığı uzunca, kapsamlı, sevgi dolu bölüm (aslında Avrupa'da sürgün bir Latin Amerikalı'ya dair bir başka hikâyedir bu da), anılarını yazan birinin anlatımı gibidir, ama Barselona'da kalınıp kalınmadığını, kalındıysa olayların anlatıldığı gibi geçtiğine ancak biyografi bağlamında bir araştırma sonunda karar verilebilir. Resmi bir bakış açısından, Neruda konusu öyküyle gerçek arasında daha sıkı bir bağ kurulmasına yarar: Etiyle-kemiğiyle bir şair profesyonel bir rüya yorumcusu-kâhinle (kadının iddialarını, 'sadece şiir kehanet gücüne sahiptir, diyerek geri çevirse de) aynı ortamı paylaşıyor.

İlginçtir ki öbür on bir öyküden farklı olarak burada Viyana'nın kent ayrıntıları anlatılmamış, ancak savaş sonrası tarzındaki atmosferi yaratılmış. Yine de başlangıç yeri olarak bu kentin seçilmesi önemli olabilir: Viyana, klasik müziğin Kâbesi, Freud'un vatanıdır; en muazzam eseri *Rüyaların Yorumu* olan Freud'un adı Frau'nun takma adında yansır.

'Işık Su Gibidir' adlı öykü, edebiyatı güçlü meçhul anlatıcıyla öylesine paylaşılan hayal ürünü, bir garip fikir üzerine kuruludur; anlatıcı, Madrid'deki bir şiir seminerinde elektrik ışığını musluktan akan suyla karşılaştırır. (Dokuz yaşındaki Toto'nun o seminerde ne aradığı belli değil.) Cartagena liman kentinden gelen dört kişilik Kolombiyalı aile, içinden küçük bir nehir geçen, İspanya'nın denize sınırı olmayan başkentinde, Castellana 47'de oturur. Bununla birlikte Toto ile erkek kardeşi iyi karnelerinin ödülü olarak ailelerinden süslü-püslü denizcilik malzemeleri almaya devam ederler –sandal, yüzgeç, sualtı gözlüğü, oksijen tüpü– bütün

bunları evlerinde kullanırlar, ışıkları yakar, yelken açıp sularda çırpınırlar. Böyle üç tane denizcilik serüveni yaşarlar. İlk ikisini anne ile baba fark etmezler bile. Üçüncüsünde, iki kardeş ve okul arkadaşları, ailelerinden izin alarak evde parti yaparlar, ama tepelerinden yağan ışık selinde boğulurlar. Bulvara oluk oluk akan ışık, ışık seline kapılan çok sayıdaki moloz, sahneye acayip, hüzünlü bir mizah unsuru katar, olayın büyülü yanının böyle abartılması grubun yaşadığı trajediyi tümüyle gölgede bırakır.

Olay *Paris'te Son Tango* filminin oynatıldığı 1972'den sonra yer alır (çocuklar ikinci denizcilik serüvenine başladıklarında aile filmi izlemeye gitmiştir), büyük olasılıkla General Franco'nun 1975'teki ölümünden ve filmlerdeki sansürün kaldırılmasından çok sonra. Paseo La Castellana, 47 numara gerçekten de bir apartmandır, zemin katında da bir banka vardır.[142] Çocukların gittiği okul, St.Julian el Hospitator ise uydurmacadır, adı da uydurmadır sanırım, çünkü o Katolik azizinin evinin yakınında, nehrin karşı kıyısına tekneyle yolcu taşıdığı anlatılıyor, ayrıca kayıkçıların ve denizcilerin koruyucu azizidir.

'Işık Su Gibidir'e egemen olan garip fikir ve kısa oluşu, pek zengin olmasa da, Gabo'nun daha önceki büyülü yapıtlarının karmaşıklığını içermese de, bu öykünün antolojilere sıkça alınmasına neden olmuştur. Metinde hafif bir tutarsızlık vardır, anlatıcı Madrid'i okyanusa ya da denize kıyısı olmayan bir kent diye tarif eder, oysa kasabanın eski, batı bölümünde küçük Manzanares nehri görünür şekilde akar.

Solcu olduğu besbelli bir yazardan bekleneceği üzere bu iki öykü –'İyi Yolculuklar Bay Başkan' ile 'Maria dos Prazeres'– siyasetle ilgilidir, kültür çatışması ve grup iktidarı gibi geniş anlamda değil ama hükümet ve sıradan insanların hükümetle ilişkileri bağlamında daha kesin, daha dar bir alanda.

'Buen viaje, señor presidente' başlığıyla kitabın başında yer alan öykü aynı zamanda en uzun olanıdır da. Diplomatik, romantizmle hiç ilgisi olmayan, neredeyse köksüz bir kent olan Cenevre'de geçer ve birbirine benzemeyen üç karakteri bir araya getirir: Karayiplerdeki, üstü kapalı biçimde Puerto Santo[143] diye hatırlanan bir muz cumhuriyetinin adsız, görevinden alınmış başkanı; kendisiyle birlikte sürgünde olan, hastanede görevli, yirmi küsur yaşındaki yurttaşı, Homero Rey de la Casa (Evin Homer Kıralı) gibi harika bir ada sahip bir hastabakıcı; ve onun karısı

Lázara Davis, buğday tenli bir Porto Rikolu. ‘Bir Yoruba[a14] prensesi’ olan kadın, ‘zeki ve huysuzdur’ ama ‘yumuşacık bir kalbi’ vardır, santería bileziklerinden hoşlanır, García Márquez’in akıllı, alıngan, iradesi güçlü, bilindik kadın tipine son derece uygundur. Homero eski devlet başkanını, biraz da artniyetle –adamın cenaze levazımatçılarıyla ve pek de varlıklı olmayan yabancı müşterilere hizmet veren sigorta şirketleriyle gayri resmi iş ilişkisi vardır– önce gizlice gözetleyecek, sonra onunla arkadaş olacaktır. Ancak zamanla aralarındaki bağ daha sıkılaşacak, hatta aile gibi olacaklardır.

Bu üçlünün içinde en güçlü ve en gizemli olan, yetmiş üç yaşındaki başkandır. Siyasi duruşu ya da planları hakkında pek fazla şey söylenmese de bunlar sezilebilmektedir. Demokratik seçimle başa geçmiş (Homer onun seçim kampanyasında sıradan bir gönüllüydü), sonra askeri darbeyle indirilmiştir. 1945 yılında Fort-de-France’ın Komünist belediye başkanı olarak seçilen Afro-Fransız solcu yazar Aimé Césaire ile olan dostluğu, başkanın ilericiliğini gösterir. Cenevre’deki hukuk öğrenimi ve (demokratik Fransa’nın bir parçası olan) Martinique’deki sürgün yaşamı bu adsız başkanı kültürlü bir birey yapmakta ve onu kaba ABD yörüngesinin dışına çıkarmaktadır. Ölmüş karısı eski bir sömürge ailesinden gelmekte ise de başkanın ekonomik durumu yoksulluk sınırındadır, tek oğlunun öldürülmesiyle de hayatta hiçbir akrabası kalmamıştır. Anlatıcı üstü kapalı şekilde ‘yüzyılın en sert kışı’nın beklendiğinden söz ederken büyük olasılıkla 1947 kışını kastetmektedir, böylece genellikle ABD’in desteğiyle askeri cuntaların Latin Amerika’da halkın seçtiği, reformist hükümetleri sürekli devirdikleri bir zamana işaret edilmektedir (1947’de Venezuela’da Rómulo Gallegos’un, 1952’de Küba’da Carlos Prío’nun, 1954’te Guatemala’da Jacobo Arbenz’in başına gelenler gibi). Kısa bir süre, soğuk savaş öncesinde sol partilerin de katıldığı bir koalisyon hükümeti Fransa’da iktidarda kaldı. (Anlatıcı, ‘Césaire tam o sırada *Cahier d’un retour au pays natal*/*Vatanıma Dönüş Notları* adlı kitabını yeni yayımlatmıştı’ der, yani gelecek yapıtlarının habercisi olan kitabını; böylece eylem 1940’lara oturtuluyor).

‘İyi Yolculuklar Sayın Başkan’ olağanüstü karmaşık bir hikâye, hem havası hem de yapısı açısından. Üç ülke yanında okura anlatımda üç bakış açısı ve birbirinden tamamıyla farklı üç mizacın yakın çekim portresini verir. Baskın duygu özlem ve kayıptır; bu Karayipli farklı, uydurma üçlü

sonbaharı yaşayan, soğuk denebilecek İsviçre metropolünde ne getireceği bilinmeyen bir hayatla baş etmeye çalışırlar. Kentin coğrafyası çizilir –göl, Calvin'in heykeli, sokak adları, bir restoran– ancak Cenevrelilerle iş ilişkisi dışında bir ilişkiye girildiğini görmeyiz. Ayrıca önemli ölçüde mizah da bulunur öyküde, örneğin Lázara başkana miras kalan takıları satmakla görevlendirilir ama hepsinin sahte olduğunu keşfeder; ya da başkan trenle yola çıktığında Homer yaşlı beyefendinin bastonunu unuttuğunu fark eder, trenin peşinden koşar, en arkadaki vagonun basamağında durup onu başkana fırlatır, ama bastonun trenin tekerleklerinin altında parçalandığını görür. Üslupta şiirsellik de vardır, özellikle karı-koca eski başkanı eğlendirirlerken ve Lázara'nın adama karşı ters tepkisi dört katlı bir anaforla dile getirildiğinde 'Le pareció…' (Onu düşündü…').

İçerdiği sıradan gerçekçiliğe rağmen 'İyi Yolculuklar Sayın Başkan' fantezi sayılabilir ya da en azından bilerek işlenmiş bir tarih hatası. Bildiğim kadarıyla 20. yüzyılın ortalarından beri hiçbir önemli İspanyol-Karayipli siyasi lider Cenevre'de eğitim almamış ya da Fransız adalarında sürgüne gitmemiştir. (Latin Amerikalı politikacıların Fransa aşkı daha ziyade on dokuzuncu yüzyıla özgüydü, Paris'teki Père-Lachaise mezarlığında yatan Meksikalı Porfirio Díaz'da olduğu gibi –ve Alejo Carpentier'in gülünçlü romanı *El recurso del métedo*'da hicvedildiği gibi.) Bu bağlamda García Márquez'in büyülü gerçekçi *Başkan Babamızın Sonbaharı*, Latin Amerika'nın sefil devlet politikasının genel hatlarına bu sevimli öyküden daha sadıktır.

'María dos Prazeres' radikal siyaseti paralı seksle ustalıkla birleştirir – ama alışılmadık yollardan. Öykünün kahramanı (Portekizce soyadının anlamı 'Zevklerden'dir), daha genç bir kızken annesi tarafından Manaos'ta satılmış, Barselona'da bir Türk denizci tarafından terk edilmiş, elli yıldan fazla Katalonya'da fahişelik yapmış, cazibesini koruyan, yetmiş yedi yaşında bir Brezilyalı melezdir. İlerlemiş yaşına uygun olarak öykünün başında Maria ölüme hazırlanırken görülür –bir ölü hazırlayıcısı evine gelir, mezarının yerini seçer (selden etkilenmemek için yüksek bir yer belirler), gömüleceği mezarlığı ziyaret eder, malını mülkünü çeşitli ve kim olduğu bilinmeyen varislerine dağıtır, ve 'Noi' (Katalancada 'oğlan') adındaki köpeğini nihai dönüşüm için hazırlamayı ihmal etmez.

Franco rejimi öykünün dolaylı ama sürekli arkaplanını oluşturur. María'nın İspanya'daki 1930'ların cumhuriyetçi soluyla eskiye dayanan, duygusal bir ilişkisi vardır. İç savaşın başlarında gizemli bir biçimde ölen ünlü anarşist lider Buenaventura Durruti'nin cenaze törenine katılmıştır (1896-1936). Kendi mezarının onun isimsiz mezarının hemen yanında olmasını çok arzular; Durruti'nin adını dudakboyasıyla gizlice onun boş mezartaşına yazar. (Ama yazı ertesi gün silinir). 'Özgür Katalonya Çok Yaşasın!' anlamına gelen Katalanca bir grafiti yazan bir öğrenciyi güvenlik güçleri vurup öldürünce eskimekte olan Franco diktatörlüğü asıl yüzünü gösterir. Sürekli müşterisi olan sevgilisi Kont Cardona bir akşam yemeği sırasında Basque'lı bazı ayrılıkçıların idam edilmesine taraftar olduğunu söyleyince rejim María'nın en uzun ilişkisini sonunda sarsar; kadın Kont'a onun çorbasına zehir katacağını söyler. (İlişkinin sonu). Bu siyasi gönderme, María'nın hikâyesinin son evrelerini büyük olasılıkla 1975'e oturtur. (Aynı yıl, daha sonra, General Franco da María da son nefeslerini vereceklerdir.)

Öykünün olay örgüsü bir buçuk yılı kapsıyor, Nisan (1974?) da başlayıp María'nın bir cenaze törenine tanıklık ettiği Eylül'e kadar uzanıyor; sonra sonbahar gelir ve neşeli müziği, ışıkları ve sokak hayatıyla Noel; ertesi Nisan'da Kont'tan sert bir şekilde ayrılır María; Kasım'da gizemli bir yolculuk yapılır (1975?). Değişen mevsimler zamanın amansız geçişini hatırlatmaya yarıyor; 'María dos Prazeres'in, daha da belirgin yaşlılık konusuyla birlikte hikâyeyi oluşturan temalardan biri.

Parçanın gizemli bitiş bölümü soğuk ve yağmurlu bir Kasım öğle sonrasında yer alıyor. 'Alacakaranlığın çelik renginde', muhteşem, neredeyse hiç ses çıkarmayan bir otomobildeki bir delikanlı María'yı arabasıyla evine bırakır, sonra da kızın evinin merdivenini çıkmaya başlar. Sonunda kız müthiş bir mutluluk duyar, uzun zamandır beklediği anı yaşamaktadır çünkü –onunla ilgilenen bir adam var diye düşünürüz. Öte yandan bu garip sahne, bir düşsel fantezi biçiminde ölümün gelişinin anlatıldığına da işaret eder. Arabanın camları sihirbaz eli değmiş gibi iner. Kız sürücüye, 'Uzağa gidiyorum' der, mahallesinden de uzağa gideceği anlamı çıkabilir bundan. İlaç kokan arabanın içinden bakınca kent renk değiştirmiş gibi görünür, kız arabanın büyüklüğünü bir rüyayla karşılaştırır. Genç sürücünün sarışınlığı bir meleğin klişeleşmiş imgesini getirir akla. Arabadan inerken kapısını kapatmayı ihmal eder María; merdivenin

sahanlığında durduğunda, arabanın iki kapısının çarpılarak kapatıldığını duyar.

Özetle, María’nın ölmek üzereyken gördüğü bu son sahnelerin Borges ya da Cortazar damarından giden bir sanrı olduğuna işaret eden çok şey var. Öyküde daha önce de yarı-büyülü bir öğe yer alır: María’nın sevgili köpeği Noi; bu küçük havyan mucizevi bir biçimde gözyaşı döker ve ne zaman içeri girmek istese kapıya üç kez vurur. ‘Maria dos Prazeres’ García Márquez’in daha karmaşık ve düşündüren öykülerinden biri.

‘Sadece Telefonu Kullanmaya Geldim’, fon olarak Franco’nun uzun süren diktatörlüğünü alır; rejim, öykünün dolambaçlı, küçük trajikomik niteliğini belli belirsiz simgeler. Parça aslında pürüzsüzce iç içe girmiş iki ayrı öyküden oluşur. Birinde ana olay örgüsü bulunur: Barselona’da oturan bir Meksika vatandaşı, María de la Luz Cervantes, Aragón eyaletindeki Monegros çölündeki (Zarazoga ile Huesca arasında) bir otoyolda giderken kiraladığı araba bozulur. İçindeki birkaç kadın hastayla kadınlara mahsus akıl hastanesine dönmekte olan bir otobüs onu alır, María orada telefonu kullanıp yardım istemeyi ummaktadır. Ama kuruma varınca görevliler ona da hastalardan biriymiş gibi davranırlar, María kendini ötekilerle birlikte, ne zaman çıkacağını bilmeden kilit altında bulur.

Ortaçağdan kalma yemek odasında asılı olan General Franco’nun taş baskısı resmi, rejimin keyfi otoritesinin ve hapsetme gücünün yaşandığı bir ana tanıklık ettiğimizi anımsatır bize. María’nın kaçmaya kalkıştığında camı kırmak için diktatörün portresini kullanmayı akıl etmesi, Franco’nun istibdadına meydan okuma olarak da görülebilir. (María’nın ülkesi Meksika’nın, Franco’nun devletini tanımayı reddeden tek Latin Amerika cumhuriyeti olduğu değinmeye değer.) Kaşarlanmış kadın nöbetçiler –birinin adı ‘Herculina’dır– kaba bir sistemin işaretidirler, ancak kendilerinin mutlaka birer alegorik sopa olmaları gerekmez. İki kez lafa karışan ‘Biz’ anlatıcı, olayları Franko rejiminin karanlık yıllarına yerleştirir, bu zaman çerçevesi genç, saçları beline kadar uzanan bir hippiye, María’nın eski bir arkadaşına imada bulunularak da güçlendirilmiş olur. Son paragrafta akıl hastanesinin açıklanamayan, kısaca anlatılan tahribi, rejimin sonunu tahmin eden ya da noktalayan bir şey olarak görülebilir. ‘Sadece Telefonu Kullanmaya Geldim’ tamamıyla ideolojik bir öykü değildir; siyasi ayrıntılar kişisel, insani drama sadece koşut gider ve onu güçlendirir. Ayrıca, satır

aralarındaki mizah ve basit, komik nakarat öyküyü kabalığa düşmekten kurtarır.

María’nın başına gelen garip talihsizlikle birlikte öyküde kararsız duygular, aşkta ihanet ve âşığın intikamı da vardır. Daha önce birkaç gelişigüzel ilişki yaşamış olan, eski oyuncu María, o günlerden beri olgunlaşmış, Saturno ile kalıcı bir ilişkiye girmiştir, mesleği sihirbazlık olan Saturno onun yurttaşıdır. María bahtsız Saturno’yu eskiden tam üç kez terk etmiştir (adı verilmeyen ilk kocasını da). Mutlu bir evlilik sürdürmelerine rağmen María Zarazoga’dan dönmeyince Saturno onun kendisini dördüncü kez, hem de bir hippi uğruna terk ettiğini düşünür. María en sonunda kocasına telefonla ulaşmayı başarıp Saturno onu görmeye geldiğinde, kadın onun oradan çıkmasına yardım edeceğini sanır. (Ona iltifatlar eder, ‘Conejo’ (tavşanım) gibi sevgi sözcükleri söyler). Ne var ki melun Saturno hastanede konulan tanıyı benimser ve zavallı María’yı orada bırakır; bu da María’dan kendisini daha önceki terk edişleri ve son olarak –gerçek olsa da olmasa da– hippi olayı için aldığı intikamdır.

‘Sadece Telefonu Kullanmaya Geldim’ García Márquez’in kadın-erkek aşkının gizli yanlarını, bu ilişkinin ne yöne doğru büyüyebileceğini ve hangi yanlış yollara sapabileceğini konu edindiği pek çok öyküden biridir. Sadakatle seven, bazen sığ ve uçarı bir eş tarafından umursamazca terk edilen kişiler için mükemmel bir avuntudur da. Film senaryosu olarak ilk kaleme alındığında öykünün başlığının ‘María de mi corazon’ (Kalbimin María’sı) olması hiç de şaşırtıcı değildir, karanlık bir yanlışlıklar komedisi olmasından çok aşkla olan ilişkisine dikkat çekilmek istendiği bellidir. (María ile ilgili yazılı raporlar ya da hastalığının geçmişine dair kayıtlar bulunmadığı için akıl hastanesindeki yanlışlığın ortaya çıkması gerekeceğini düşünen okurlar hikâyeye inanmakta zorlanabilirler. Yine de, diktatörlük rejiminde ve komedilerde tam tersi ortaya konulabilir, her şey mümkündür.) Bir başka düzeyde, ‘Sadece Telefonu Kullanmaya Geldim’ bütün insan ilişkilerinin, durumların ve kurumların –akıl sağlığı kurumlarının bile– ne kadar zayıf temellere dayandığını da anlatmaktadır.

Kadın-erkek arasındaki anlaşılmaz, mantıksız çekim gücü, García Márquez’in, kadın güzelliği ve bunun etkileri yanında sürekli başvurduğu temalardandır. ‘Dünyanın en güzel kadını’ övgüsü, yazarın metinlerinde birçok kez yer alır. Bu iki konu, ‘Uyuyan Güzelin Uçağı’ öyküsünün

merkezindedir. İspanyolca başlığıyla ‘El avión de la bella durmiente’, olay örgüsünün çatısını kuran taşıt aracını pek de beklenmedik şekilde vurgular.

Öykü bir denizaşırı uçuş çevresinde gelişir, hem daha önceki uçuşlar hem de öyküdeki gerçek uçuş işlenirken adı verilmeyen anlatıcı önce Paris’teki Charles de Gaulle havalimanında, koyu renk saçlı, şık, genç bir Venüs görür, sonra tesadüfen uçağın birinci sınıfında onun yanındaki koltuğa oturur. Öykü, havayoluyla yolculuk eden herkesin alışık olduğu sıradan küçük olayları ele alır: bekleme salonundaki can sıkıntısı, görevlilerin ‘yapay gülümsemeleri’, bir yolcunun fazla bagajı ya da kötü hava koşulları dolayısıyla yaşanan gecikmeler, yerlere serilip yatan yolcular, ağlayan bebekler. Uçağa binilince güzel kızın yanında oturan anlatıcı gizlice onu gözler, kız önce uyanıktır, sonra uyur, anlatıcı sessizce kızı düşünür; araya oynatılan film, tuvalete gidişler ya da sunulan içkiler girer. Son cümlede, heyecan verici kadının kısaca söylediği ‘özür dilerim’ sözü üzerine onun Latin Amerikalı olduğu anlaşılır. Kar fırtınası yüzünden yaşanan sekiz saatlik gecikme beklenmedik bir gece hikâyesine ve uzunca bir uyuklamaya olanak verir. (Batı’ya olan denizaşırı uçuşlarda uçaklar genellikle öğleden sonra kalkıp gün içinde, akşam olmadan varırlar.) Başkaca da bir şey olmaz.

García Márquez kültür konusunda birkaç göndermeyle öyküye derinlik ve yoğunluk katar. İlki, İspanyol şair Gerardo Diego’nun (1896-1987) yazdığı ‘Insomnio’ adlı bir aşk sonesinin 9-12 arasındaki dizeleridir. (Sen ve çıplak uykun/Farkında değilsin/Uyuyorsun. Hayır. Farkında değilsin. Ben uykusuzum…/Kuşumun kanatlarını sana yükseltecek/Hiçbir uçuş yok)

Daha da ileri giden anlatıcı, (adını vermeden) Yasunori Kawabata’nın *Uyuyan Güzellerin Evi* adlı, yaşlı ve zengin erkeklerin evdeki güzel genç kadınların yanında sadece uzanıp yatmaları ayrıcalığı için para ödedikleri muhteşem ve gözlerden uzak bir seks şatosunu anlatan novellasını da anıştırır. Nobel ödüllü Japon yazarın kitabı daha sonra Kolombiyalı yazarı, *Benim Hüzünlü Orospularım* adlı novellası ve epigrafı için esinlendirecektir.

‘Uyuyan Güzelin Uçağı’ hafif bir öyküdür ve özgün metnin bir gazetecelik çalışması olduğunu açıkça belli etmektedir. *On İki Gezici Öykü* adlı kitapta, anlatıcının öne çıktığı, neredeyse başkahraman ve yazarın bizzat kendisi olduğu tek öykü budur. Belki de García Márquez onu ‘gezici öyküleri’ arasına, kitaptaki öykülerin on bir gibi ne olduğu belirsiz ve eksik

bir asal sayı yerine on iki gibi anlamlı, bir düzine eden bir sayı olması için katmıştır.

‘El rastro de tu sange en la nieve’ (Kanının Kardaki İzi), bu kitaptaki ikinci en uzun öyküdür, duygusal açıdan en karmaşık olanıdır ve belki de hepsinden daha zengin, daha imalı ve anlamlıdır. Ayrıca yazarın trajik, talihsiz bir gençlik aşkını anlatan en önemli öykülerinden biridir. Bu parçanın öykülerin en sonuna konulması çok yerinde olmuştur.

Yirmili yaşlarına yaklaşan, birbirlerine sırılsıklam âşık Billy Sánchez de Avila ile Nena Daconte ansızın evlenince uyumsuz bir çift oluştururlar. Her ikisi de Cartagena’nın eski yüksek tabakasından gelseler de kişilikleri akla kara kadar zıttır birbirine; erkek sert, çapkın, boş gezenin boş kalfası, işe yaramaz, maço serkeşin tekidir, tek merakı güzel arabalar ve sekstir (yeterince bildik bir tip), yabancı ülkelere adım atmamıştır; kızsa narin, ince, kültürlü, birkaç dil bilen, Avrupa’da eğitim görmüş genç bir hanımdır, ciddi bir kitap okurudur, üstelik saksofon çalar. (Kızın masumiyetini, ‘küçük kız’ anlamına gelen adı ima etmektedir.) Fırtınalı flörtleri bile sıra dışıdır, daha sahildeki kulübede yaşanan sahnede Billy kızı sertleşen organının boyuyla etkilemeye çalışırken kız onun egosunu zekice söndürür. Ama zamanla Nena onu baştan çıkaracak, tutkulu bir aşk yaşayacaklardır, arabalarda, sığınaklarda, kızın ailesinin konağında, hatta balayı için Avrupa’ya giderlerken uçakta sevişirler. Şaşırtıcıdır ki Nena sıcacık aşkıyla o küstah çocuğun ürkek, kırılgan yanına ulaşmayı başarır.

Şehvetli aşkları hem balayı sırasında hem de öncesinde, geri dönüşlerle verilir. Öykünün hızlı başlangıcında yeni evlilerin Billy’nin yepyeni gümüş rengi Bentley’i ile Madrid’den Paris’e gidişleri anlatılır, erkeğin maçoluğu hâlâ geçerlidir, yolda bir tek hastane, eczane ya da otelde durmazlar; oysa Nena’nın Madrid’de bir gülün dikeninden yaralanan yüzük parmağı kanamaktadır. Sonunda, bir salı günü, Paris’te bir hastaneye yatar, Billy de Işıklar Kenti’nde başıboş dolaşır, genç karısının yaşadığı yıpratıcı olaydan başka bir şey düşünmez.

Öykünün son on sayfası tam bir perişanlığı anlatır. Önce Billy’i amaçsızca dolaşırken görürüz Fransa’nın başkentinde, yabancı dil bilmez, zaman ayarlı ışıklar, otellerde ortak kullanılan banyolar, gazete kâğıdından tuvalet ruloları (herhalde 1950’lerin başı olmalı), karmaşık park kuralları, kafelerde yemek ısmarlamak (masaların üstündeki raflarda hazır durduğu

için katı pişmiş yumurta yer sürekli), insanın içini sıkan bulutlu, nemli hava ve ocak ayında yağan kar, elçilikteki soğuk And Dağlı (yani Bogotálı) görevliler, Eiffel Kulesi'nin uzaklığı, ne olduğu çözülemeyen telefon kulübeleri, geniş bir alana yayılmış Paris şehri. On yedi yaşındaki varlıklı bir delikanlının ilk kez yalnız kaldığını görüyoruz, ailesinin zenginliğinin ve konumunun getirdiği ayrıcalıklar olmadan; tek çocuk olduğunu da unutmamak gerek. Billy yalnız kalınca Karayipler'de bıraktığı dünyasını özlemle anar, evini, yemeklerini, annesini… Hafta sonunda Billy hastanenin tam karşısında kaldığı tek yıldızlı otelden neredeyse çıkmaz. O sırada, Billy hastaneye zorla girmeye çalışıp neredeyse kapı dışarı edilince, 'yetişkin olmaya başladı' mesajı verilir okura.

Nena'nın ölmüş olduğunu Billy'nin sonradan keşfetmesi ve bununla ilgili eskiye dönük bilgilerin verilmesi, García Márquez'in yapıtlarındaki en hüzünlü, en kederli anlardan biridir; Aureliano Babilonia'nın, sevgili Amaranta Úrsula'sı doğum yaparken kanama geçirerek öldüğünde duyduğu korkunç kederle karşılaştırılabilir. Ölümden sonraki resmi işlemlerin kuru, tarafsız bir gözle aktarılması Billy'nin kaybının, yasının verdiği duyguyu pekiştirmeye yarar, daha sonra Paris'e yağan yoğun karın betimlenmesi de aynı etkiyi yaratır.

'Kanının Kardaki İzi' adlı öyküde, yazar küçük bir mucize gerçekleştirir. Genç karısı aldığı önemsiz bir yaradan ölen şımarık, bencil, kendini bir şey sanan bir gence acıyacağımız bir durum yaratır. Bu, 5. bölümde söylediğimiz gibi García Márquez'in trajik yanıdır. Güzeller güzeli, çekici, kültürlü Nena'ya acımamız çok doğaldır, ama karısının üzücü yazgısında bir ölçüde payı olan sevimsiz, küstah dul eşi için aynı duyguları beslemeyiz (Madrid'den gelirlerken onu hastaneye götürmek istememişti). Öykünün vereceği duygu başlığından belli: 'kan' denmesi dehşet verici bir sonu ima ediyor, insan kaybını; 'kanının' denmesi de duyguyu büyütüp onu hayatta kalan, kim olduğu bilinmeyen kişiye yöneltiyor. (Tuhaf ama öyküde, çift yolunu kaybedirse yerleri bulunsun diye bir çare olarak, 'kanımın izi' diyen Nena'dır elbette.) Bu olayları hatırlamanın verdiği acı, öykünün ortalarında birkaç vesileyle, anlatıcı hastanenin kayıtlarını, 'uzun yıllar sonra' Billy'nin kendisine anlattıklarını ve Billy'nin vakasıyla ilgilenmiş olan Kolombiyalı görevliyi anlatarak araya girdiğinde yeniden duyurulur.

‘Kanının Kardaki İzi’ neredeyse peri masalı niteliğinde. Bildik dekoruna, bolca kullanılan ünlü tarihi eserler ve adetlere rağmen, öyküdeki kilit olgulardan ikisi daha az duygusal, daha gerçekçi, ayakları yere basan bir metinde geçerli not alamazdı. Paris’teki otelin ziyaretçilere uyguladığı o garip, ‘sadece salıları’ politikası (Billy’nin o büyük kentte çaresizce, tek başına geçirdiği altı günü kotarabilmek için uydurulmuştur bence), önemli arka plan malzemesi olarak pek de inandırıcı değil. Ayrıca, Nena’nın ölümünü kuşatan bütün o yoğun ayrıntılara rağmen kızın ölümüne yol açan gerçek, belirli, tıbbi gerekçeleri öğrenemiyoruz. Hem öykü kahramanının yüzük parmağına batan bir diken yüzünden –üstelik aşkın simgesi olan gülün dikeninden– ölmesi ancak peri masallarında olur. Olayın geçtiği tarihi belirtecek hiçbir işaret bulunmaması (otomobiller ve uçak dışında) öyküye yarı-destansı ya da halk masalı türünden bir zamandışı atmosfer sağlıyor. Tümden bakıldığında, García Márquez en yürekten, en duygu yüklü öykülerinden biri olan bu öyküde pek çok öğeyi damıtarak kullanıyor.

On İki Gezici Öykü ile García Márquez’in olgun nitelikteki diğer iki öykü kitabı arasında alışılmadık bir ilişki vardır. *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni* ile, ikili mekân kullanımı –her ikisi de kuzeyde, tropikal Kolombiya’da yer alan Macondo ve adı verilmeyen liman kasabası– yoluyla bir bölgesel birlik duygusu yaratılmıştır. *İyi Kalpli Eréndira* kitabında da, yukarıda gördüğümüz gibi, García Márquez başka bir bölgeye geçer ve Kolombiya’nın kuzey kıyısı çevresinde yer alan küçük köylere odaklanır. Böylece önceki iki kitap, yazarın geçirdiği değişikliği yansıtır, çocukluğunun geçtiği kasabalardaki gündelik hayatı anlatmaktan uzaklaşıp Karayip kıyılarının yazarı olur.

García Márquez *On İki Gezici Öykü*’yü kafasında kurmaya başladığında uluslararası üne sahip bir sanatçı ve törpülenmiş bir kozmopolit olmuştu bile. Bu nedenle bütün Avrupa’yı mekân alan üçüncü kitap onun yaşamının daha sonraki evresine denk düşer. Coğrafya fazla sınırlandırılmış değildir, dağınıktır. İlk iki kitaptaki öyküler bir tür organik bütün halindeyken *On İki Gezici Öykü*’dekiler birbirine yamanmış gibidir; kuşkusuz metinlerin son derece farklı kaynakları olmasının ve neredeyse yirmi yıl boyunca girdikleri çeşitli biçimlerin sonucu bu. Bir kitapta toplanan öyküler genellikle eşit olmazlar; yine de *On İki Gezici Öykü*’deki en güçlü parçalar, Kolombiyalı yazarın öykü olsun, roman olsun, en iyi kurmaca yapıtları arasındadır.

Gençlik Dönemi ve Çıraklığı
(Kısa Bir Ara)

SEKİZ

Gelişmekte olan Shakespeare'in yazdığı ilk trajedi, şekilsiz ve duygusal *Titus Andronicus* idi. Faulkner otuz yaşındayken hiçbir özelliği olmayan ve zayıf kalan ikinci romanı *Sivrisinekler*'i yazmıştı. Pek çok yazar adayı bu sanatta, halkın gözü önünde bir çıraklık dönemi geçirir ve sanatında daha sonra ulaşacağı zaferleri pek de akla getirmeyen ilk ürünlerini verir. İlk çalışmalar, ancak aynı kişinin daha sonraki gelişimi ve ürünleri bu deneme çabalarını hatırı sayılır ölçüde aşıp onların yerini alırsa geçerli kalır. Yazarlığının ilk on iki yılında neredeyse on iki öykü ve iki roman yazan García Márquez de bu bakımdan bir istisna oluşturmaz, bu çalışmaların en çekici özelliği, yaratıcısının adı ve o tarihte henüz gelişmemiş ruhu, bir de arkadan gelecek başyapıtları akla getiren çeşitli izler ve belirtilerdir.

Ojos de perro azul adlı kitapta toplanan öykülerin on tanesini genç Gabo on dokuz-yirmi dört yaşları arasında yazdı. Bir başka parça, 'Macondo'ya Yağmur Yağmasını İzleyen Isabel'in Monoloğu', *Yaprak Fırtınası*'nın ilk taslağı sayılır ve büyük olasılıkla ilk başta o romanın sekizinci bölümüne katılacaktı. Öyküler 1974'e kadar bir kitapta toplanmadı ve bu da sadece García Márquez'in çıkarını korumak, kitaplarının İspanyolca konuşulan ülkelerde kötü ün sahibi yayıncılar tarafından yapılan sayısız korsan baskısını yok etmek amacıyla uygulandı.

Olgun dönemindeki García Márquez'i, onun bolca sunduğu mizah anlayışını ve gündelik hayata sevgiyle baktığını pek bilmeyen okurlar bu öyküleri okuduklarında şaşıracak, hayal kırıklığına uğrayacaklardır. Bu karanlık, iç karartıcı öykülerde baskın öğe ölüm ya da yalnızlıktır, kendi mezarlarında ya da düşlerinde sıkışıp kalmış ruhları ya da bedenleri anlatırlar. 'Üçüncü Vazgeçiş', mezarında gömülü genç bir adamın düşüncelerini verir. 'Ölümün Öte Yanı', ikiz kardeşi gömülmek üzere olan dertli birinin düşüncelerini aktarır; 'Eva Kedisinin İçinde' ise erkeklerin ilgisinden bıkan, belirsizlik içinde yüzen, portakalların özlemini çeken ve kedisinin biçimine girmek isteyen ama üç bin yıldır ölü olduğunu anlayan güzel bir kadının hikâyesidir.

‘Eva’ hikâyesi, yeniyetmeliği geride bırakmış, toy yaratıcısının asıl metninde pek tamamlanmış gibi durmayan şu zekice kotarılmış, potansiyel zenginliğe sahip fantezilerden biridir. Daha tatlı, daha dokunaklı başka örnekler büyük bir aşk romancısı olacak García Márquez’i az çok sezinletirler. ‘Biri Bu Gülleri Karıştırmış’ta, daha önce oyun arkadaşı olan bir kıza sevgi dolu bir işaret göndermek isteyen ölü bir genç sürekli onun güllerini karıştırır; ‘Mavi Bir Köpeğin Gözleri’ sadece erkek kahramanın gece düşlerinde var olan tutkulu bir aşkı anlatır, ateşli kadını ne zaman onu arasa yakarır, her yere onun adını karalar (onların özel aşk çağrısıdır bu); ne yazık ki uyanıkken hiçbir şey hatırlamaz erkek. Bazı malzeme de büyülü değil tuhaf sayılır, örneğin şarkısını taklit etmeye kalkışan herkesin gözünü oyan çulluğu anlatan ve çıkış noktası bir halk destanı olan ‘Çulluğun Gecesi’nde olduğu gibi; öykü bu şekilde zarar gören üç adamı anlatır, artık gözleri görmeden, küçük bir kasabanın acımasızca kayıtsız davranan halkının arasında el yordamıyla dolaşırlar.

Bu son öyküde –her şey işitseldir, görsel referanslar yoktur, baştan sona birinci çoğul şahıs olarak anlatılır- çağdaş tekniklere ve denemelere çekinerek girişen genç García Márquez’i görürüz. Benzer şekilde, ‘Ölümün Öbür Yanı’nda akla Yves Tanguy’u getiren gerçeküstü hayaller vardır, hatta makasla göz çıkarmaktan bile söz edilir, büyük olasılıkla Luis Buñuel’in ilk dönem filmlerinden *Andaluzyalı Bir Köpek*’ten örnek alarak. ‘Nabo: Melekleri Bekleten Siyah Adam’, çökmekte olan, zengin, taşralı bir aileyi, geri zekâlı kızlarını ve sadık zenci uşaklarını anlatırken Faulkner’a öykünür; ‘Üç Uyurgezer İçin Kırgınlık’ kendini herkesten soyutlayan bir kadının öyküsünü anlatırken Faulkner tarzı uzun cümlelerden oluşur ve herhalde Mississippili yazarın ‘Emily İçin Bir Gül’ adlı öyküsünü örnek almıştır. ‘Ayna İle Diyalog’daki (bu ilk dönem öykülerinin belki de en zorlama olanı) telaşla işyerine gitmek isteyen, tam bir yalnızlık içindeki kahraman, Kafka’nın Gregor Samsa’sını belli belirsiz hatırlatır.

Bu çabaların pek çoğunda yirmi yaşındaki aceminin biçimsel ustalık ve süslü edebiyat peşinde olduğu görülür, ama sağlayabildiği sadece zorlama, garip fikirler ve basmakalıp bitişlerdir. Öyküler, García Márquez’in aşk ve yalnızlık gibi daha temel bazı temalarını ele alsalar da anlatım acımasızca saydam ve soyut kalır, hatta duygusallıktan uzaktır, ne fiziksel ne toplumsal şeyler elle tutulur gözle görülür durumdadır. ‘Üçüncü Vazgeçiş’te García Márquez modeli olarak fark edilebilen tek mizah anı, belki de doktorun

çocuğun annesine, ‘Madam, oğlunuzun çok önemli bir rahatsızlığı var: öldü,’ dediği yerdir. Bunun dışında, bugün tanıdığımız sakin duruşlu sanatçıdan *Mavi Bir Köpeğin Gözleri*’nde fazla bir iz bulunmaz. Bu öykülerin görmemizi sağladığı bir şey varsa o da herhangi bir potansiyel dahinin mütevazı çıraklık konumuna hak kazanmaya başlamak için bile ne kadar büyümesi gerektiğidir. Aslında bu öyküler öğrenci işidir, ya da Vargas Llosa’nın ilk dönemde verdiği güvenilir hüküm uyarınca ‘seçkin yapıtlara’ değil, García Márquez’in ‘tarih öncesine’ aittirler.[144] Gabo ileri yaşlardaki anılarında ilk öyküsü için ‘uydurduğum duyguları kötüye kullandığım için daha da kötüleşen karışık, soyut bir meditasyon’ der ve bu öykülerden her birinin ‘hâlâ doğaüstü bir belirsizlik içinde’ olduğuna karar verir.

Bütün bu erken dönem çalışmaları arasında en iyisi ve tek kurtarılabileni ‘Saat Altıda Gelen Kadın’dır; Hemingway tarzı, sahne gerisinde cinayet işlendiğini ima eden bu öykü kuşkusuz bu Amerikalı yazarın ünlü ‘Katiller’ adlı öyküsünden esinlenilerek yazılmıştır. Aslında çoğunlukla diyaloglar şeklinde, ustaca anlatılmıştır, ucu açık olması ‘Salı Siestası’ tarzında marifetli, gerilimi ustaca verilmiş bir son fırça darbesi sağlar. Öykünün başlığındaki kadın kahraman kaşarlanmış, adsız bir sokak kadınıdır, bildiği bütün hileleri aşka düşmüş restoran sahibine uygular, amacı onu uysallaştırıp kendine alet etmek, suç ortaklığına zorlamaktır: bu kadın, yazarın başkan babanın karısı Letitia’da eksiksizce çizeceği düzenbaz kadın tiplemesinin ilk çalışması sayılır. Aynı şekilde kadının cömert hayranı da, García Márquez’in genç Mina’dan Florentino Ariza’ya kadar, verdiğinin karşılığını alamayan bir dizi masum erkeğinin de öncülüdür. Kadının acımasızca oynadığı, alay ettiği José, akıllara uslu ama vazgeçilmez Hazreti Yusuf’u getirir. Öykünün başlığındaki ‘gelen’ sözcüğü, kadının daha önce geldiğine ama yarın gelmeyebileceğine işaret eder.

Yaprak Fırtınası, García Márquez’in 1950-51 arasında *El Heraldo*’da geç saatlerde ABD gümrük formlarının arkasına yazdığı bir romandır. Arjantin’in seçkin yayıncısı Losada’ya verilen müsveddeyi ünlü bir edebiyat eleştirmeni (ve Borges’in kayınbiraderi) olan Guillermo de Torre kabul etmemiş, García Márquez’in yeteneğinin olmadığını söyleyerek başka işlerde çalışmasını önermiştir. Kitap Bogotá’da büyük olasılıkla sahibi (ve İsrail’in kültür ataşesi) Samuel Lisman Baum’un baş harflerini taşıyan S.L.B. adlı küçük bir yayınevinde basılmıştır; ancak adam ortadan kaybolmuş, çiçeği burnunda yazar da kitabını kendi satmak ve matbaanın

parasını cebinden ödemek durumunda kalmıştır. Satış kötü gitmiş, (saygılı olsa da) pek az eleştiri yazısı çıkmıştır. Ancak 1959'da Kolombiya Kitap Şenliği sırasında yeni baskısı yapılınca satış adedi beş haneli rakamlara ulaşmış, gazeteci yazar da romancı olarak ciddiye alınmaya başlamıştır.

García Márquez daha sonra yadsımaya çalışacak olsa da *Yaprak Fırtınası*'nı gençliğinde Faulkner'ın *Döşeğimde Ölürken* adlı yapıtının etkisi altında kalarak yazdığı aşikârdır. Temelde iki yapıt arasında hem biçimsel hem de içeriksel benzerlikler vardır ve bunlar açıkça görünür: Sürekli, önemli yer kaplayarak orada bulunan bir tabut, her iki olay örgüsünde de görülen sorunlu cenazeler, her iki öyküde kasaba dedikodularının oynadığı rol ve hepsinden önemlisi olaylar hakkında değişik psikolojik, uzamsal, dünyevi bakış açıları olan farklı anlatıcıların kullanılması.

Elbette, Faulkner *Döşeğimde Ölürken*'i yazarken edebi karakterleri nasıl yaratacağını ve onların önemli özelliklerini nasıl ortaya çıkaracağını bilen deneyimli bir sanatçıydı –örneğin Cora'nın dürüstlüğü, Darl'ın entelektüelliği, Dewy Dell'in bunaltıcı dişiliği, Vardaman'ın küçük oğlan çocukluğu. *Yaprak Fırtınası*'nın García Márquez'i, tam tersine, Isabel'in isimsiz çocuğuna aşırı karmaşık düşünceler ve cümleler yükleyen, Isabel'in kendisini otuz yaşında, terk edilmiş bir eş ve kafası karışık bir anne olarak öne çıkaracak hiçbir üslup özelliği sunamayan acemi bir romancıdır. Üstelik Faulkner hepsi birbirine bağlı on beş sesten oluşan zengin bir oratoryo yaratırken, García Márquez çıraklık döneminin baba, kız ve torun üçlüsüyle yetinmek zorundadır.

Romanın çok sayıda alt bölüme ayrılan on bir bölümünde üç zaman dilimi bulunur. En uzaktaki zaman sınırını 'Macondo 1909' yazılı ayrı bir önsözde görürüz. Yankılı ahengi ve hayalci nostaljisiyle Faulkner'ın tarzına çok benzeyen, italik yazılmış bu iki sayfada, muz şirketinin gelişi ve kasabanın ticaret hayatının gelişmesi, daha sonra bütün köyü kuşatan ve köy halkını neredeyse yabancı konumuna indiren 'insandan yaprak fırtınası' (öykünün İspanyolca özgün başlığı 'düşen kuru yapraklar' anlamına gelmektedir) topluca hatırlanır. Önsözdeki ses, yalnızca 3. bölümün ilk kısmında, 1. çoğul şahıs anlatıcı, 'Pup' diye bilinen iyi ve yürekli rahibin altı yıl önce Macondo'ya girişini hatırlarken yeniden ortaya çıkacaktır (rahibin sorunlu Fransız doktora fiziksel benzerliği konusunu García Márquez işlemeden

bırakmıştır). Ayrıca ailenin hizmetçisi Meme, 2. bölüm, 3. kısımda Isabel’in hatırlamaları kanalıyla, adı bilinmeyen albayın da yer aldığı, Macondo’nun kuruluşu sırasındaki parlak günleri anacaktır.

İkinci zaman dilimi, 1928 Ekimi’nde sıcak bir öğle sonrasıdır; bunu daha önceden, doktorun elindeki en son Fransız gazetelerinin üç ay öncesinden, Temmuz 1928’den kalma olduğunu albayın görmesi sayesinde biliyoruz. Fransız o sabah kendini asmıştır; cesedi şimdi bir tabuttadır; oğlan, anne ve yaşlı albay o kasvetli evde oturmuş belediye başkanının tabutun götürülüp gömülebilmesi için getireceği resmi izin belgesini beklemektedirler. Şimdiki zamanda anlatılan öykünün bu kısmı sadece otuz dakikayı kapsıyor, 2.30 treninin düdük sesinden başlayıp (ailenin üç üyesi de zihinlerinde kaydederler bunu) çocuğun –ve kitabın– sondan bir önceki sayfasında, saat 3’te çullukların ötüşüne kadar.

Yaprak Fırtınası’nın ana gövdesi, Fransız’ın acılı öyküsünü kasabayla olan ilişkisiyle birleştiren bir dizi geri dönüşten oluşur ve 1903’te albayın evine gelmesiyle başlayıp öldüğü gün bile iki adam arasında süregiden karmaşık ve karanlık bağlardan geçerek yirmi beş yıl sonra biter. Bir biçimde ortaya çıkan ve Karayiplerin şurasında, burasında yerleşen şu yalnız serüvencilerden biri olan Fransız doktor kuşku uyandıran bir tiptir – adı da bilinmez. Onu çoğunlukla albayın sakin anıları kanalıyla görürüz, ara sıra da, cenaze töreninin utanç verici yankıları olmasından kaygılanan tarafsız ve zayıf bir Isabel üzerinden. Isabel çayırlardaki otları yediği için Fransız’a hayvan diyerek alay eden kibirli üvey annesi Adelaide’in doktor hakkındaki sert görüşlerini de aktarır bize.

Doktor figürü Faulkner’ın *Ağustos Işığı* adlı yapıtındaki bir karakterden, saygıdeğer rahip Gail Hightower’dan alınmış olabilir, bu kişi hem vaiz hem de koca olarak erken yaştaki başarısızlıkları yüzünden yörede yüz karası haline gelir, yalnızlığa sürüklenip insanlardan kaçar; ancak Joe Christmas’ı canla başla savunurken (ve hayatını kaybederken) insanların arasına karışır. Buna benzer biçimde, Fransız doktor Macondo’daki ilk yıllarında, bir muayenehane açıp geliştirir, ama zaman içinde her şeyi muz şirketinin doktorlarına kaptırır, ondan sonra da herkesi küçümseyen, huysuz bir münzeviye dönüşür, grevcilere misillemede bulunan hükümet güçlerince yaralanan işçilerle ilgilenmesi için bir gece yapılan ricaları geri çevirir. Doktorun birini kurtarmak için yaptığı ilk ve tek hareket, 1925’te albayın

kötü bacağını ameliyat etmesi ve yaşlı adamın hayatını kurtarmasıdır (kitabın son bölümünde açıklandığı üzere). Bu iyiliğin bile bencilce nedenleri vardır, bununla birlikte ‘ölü biri beni gömemezdi’ diyerek dürüstçe itirafta bulunur. İşin ironik yanı, albayın ikinci karısı Adelaide’in, bütün o kibrine rağmen Fransız konusundaki olumsuz yargısında haklı görünmesidir. Adam gerçekten de onların sırtından geçiniyor gibidir, üstelik hizmetçileri Meme hastalandığında ona bakmayı reddeder. Eğer albay olmasaydı doktoru gömecek kimse olmazdı.

Yaprak Fırtınası’nın hem ruhsal hem de anlatım açısından merkezi albay ve insanlarla arasındaki güçlü bağlardır –ailesi, kasaba halkı, ahlaksız belediye başkanı (ona rüşvet vermesi gerekiyor) ve elbette doktor. Albay, García Márquez’in daha sonraki yapıtlarından bildiğimiz şu trajik ve çelişik tiplerdendir: Saygı uyandıran bir ordu kahramanı ve otorite adamı, ama aynı zamanda sadık bir insan ve soyut ilkelere ve iyi yürekli hoşgörüye olan bağlılığı, hayran olunası özellikler olsa da, en sevdiklerinin çıkarlarıyla çelişen bir ahlakçı. Sadece insanca davranmayan doktora değil, Isabel’in kocası Martin’e de eksiksiz destek veriyor; Martin, para konusundaki entrikaları albaydan destek bulur bulmaz gemiyi terk eden kaypak, yakışıklı bir fırsatçı, ne ki albay daha sonra adamın dolandırıcı olduğunu kabul etmeyip onu kovmuyor.

Yaprak Fırtınası’ndaki bütün öteki yetişkin karakterlerin itici nitelikleri olmasa albayın sarsılmaz sadakati göze aptalca görünebilirdi. Kasaba halkı birkaç kez ortaya çıkar (kilisenin önünde, berber dükkânında filan) ve bir görünüp kaybolur; hepsi önemsiz, dedikoducu, kinci, sevimsiz tipler olarak gösterilirler, Isabel ile Meme’nin ise, kötü niyetli olmasalar da eli kolu bağlı kurbanlardan pek farkları yoktur. (Olumlu tanıtılan tek kişi rahip ‘Pup’tır, kasaba halkının doktorun evini yakmasını kahramanca engeller.) Böylece albay, ivedi hükümlerin ve günlük yaşamın dar sınırlarının ötesinde var olan değerleri ve bağları temsil eder, romanın başında Sofokles’in *Antigone*’sinden yapılan alıntı Kolombiyalı meçhul kahramanla efsanevi kadın Yunan kahraman arasında ahlaki paraleller çizer. (Bkz. 5. bölüm)

Bir cenaze töreniyle arkasında saklı hikâye arasındaki, bir yanda albay, kuşkulu bir davetsiz konuk, doktoru mahveden bir muz şirketi ile öte yanda sıradan Macondolular arasındaki bağlar, *Yaprak Fırtınası*’nın ana malzemesidir, hem biçiminin hem içeriğinin. Gerisi bu geniş temayı ya

güçlendirmek için vardır ya da onun gölgesinde kalır. Martin’in Isabel’den yararlanma biçimi doktorla albay arasındaki ilişkinin bir tekrarıdır. Küçük oğlanın filizlenmekte olan, kötücül cinselliği az ya da çok nedensiz ve öyküye öylesine katılmış gibi görünse de çocuğun yapılmakta olan cenaze törenine kayıtsızlığını ortaya çıkarır, arkadaşı Abrahán’ın bedenine gizlice duyduğu eşcinsel arzu, albay ile Isabel’in birbirlerini sevgiyle –sağduyusuz bir boyun eğiş bile sayılabilir– sahiplenmelerinin yeniden sahneye konulması olarak düşünülebilir.

Regina Janes’in işaret ettiği gibi, García Márquez’in sonraki başyapıtlarında tam anlamıyla hayat kazanacak olan tekniğin büyük kısmı ve ham malzeme –gerçek adlar ve karakterler de dâhil olmak üzere– *Yaprak Fırtınası*’nda bulunur.[145] Projeleri o sırada, kişisel ve sanatsal olgunluğu henüz tam gelişememiş olsa da imgeleminde filizlenmeye başlamıştı bile. Gelecek olduğunu şimdi bildiğimiz şeyi içtenlikle ‘vaat eden’ bu kitap da bunların sonucudur işte. Yirmi dört yaşındaki gencin fikirlerinin zenginliği etkileyicidir; gelişmekte olan, öykülerinin zeminini sonunda belirleyen ve oraya kök salan gerçek bir romancının çalışmasıdır bu –oysa *Mavi Bir Köpeğin Gözleri* için aynı şey söylenemez. Daha sonraki yıllarda García Márquez *Yaprak Fırtınası*’na sevgiyle bakmaya devam edecektir, ama bu sevgi olgun birinin gerçek kimliğini oluşturacak ilk işaretlere karşı duyduğu sevgidir ancak.

Kötü Saatte, García Márquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık*’tan önceki en ihtiraslı kitabıdır, otuz yaşındaki birinin, iktidardaki ahlaksızlardan neşeli yoksullara kadar bütün bir bölgeyi, geniş anlamda temsil eden panoramik bir roman oluşturma çabasıdır. Buna uygun olarak, *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni*’ndeki meçhul kasabada gördüğümüz karakterlerin çoğu bu sayfalarda yeniden ortaya çıkar: dişçi, asker belediye başkanı, dul Montiel ve Bay Carmichael, Mina ve kör büyükannesi. Ayrıca ‘Yapma Güller’de Trinidad’ın anlaşılmaz bir biçimde getirdiği, içinde ölü fareler bulunan ayakkabı kutusunun ne olduğu da burada açığa çıkar: mezhebin gönüllü çalışan bir üyesi olan Trinidad, fareleri çeşitli onarım işlerini üstlendiği kilisede yakalamıştır.

Aynı şekilde *Kötü Saatte*’de anlatılan olaylara karışanlar sadece yeniyetme bir kız ya da kara cahil zengin bir dul değildir, olaylar bütün halkın hayatını etkiler. Bir sıcak dalgası ve iki yıl süren sıkıyönetim vardır

ve (öykülerde olduğu gibi) baskı-isyan döngüsü, sabahları halkın kapısında gizemli yergiler görünmeye başlayınca bir ara bozulur. Bu yergilerin kaynağı bulunamaz, tuhaftır ki bu kâğıtlarda yazılı olanları zaten kasabadaki herkes biliyordur ya da daha önce duymuştur. Yine de bu ‘yeraltı’ basını tatsız kavgalara yol açacak kadar huzur bozucudur, yerel diktatörlükte otorite krizine neden olur. Ayrıca, zengin ve güçlülerin pek de gizli olmayan hayatlarıyla ilgili el ilanları, gangster kılıklı belediye başkanına sürekli meydan okuyan gecekondu mahallesi sakinlerine şenlik ve neşe getirir. Belediye başkanı akşamları, kuşkulandığı şu ya da bu kişiyi tutuklatır (coşkulu bir kadın; Bayan Carmichael), ama her nasılsa, sıkıyönetime filan rağmen, huzur kaçıran kâğıtlar güneş doğarken ortaya çıkmayı sürdürürler. Baskılar artar: Pepe Amador adında bir genç şimdi askeri polis olarak görev yapan eski mahkûmlar tarafından ölesiye dövülür; sonunda siyasi muhalifler gerillalara katılmak üzere dağa çıkarlar.

Roman için düşünülen ilk başlık *Este pueblo de mierda* (yaklaşık olarak ‘Bu Boktan Şehir’) idi; gerçekten de 1962’de İspanya’da yayımlanan ilk baskıda matbaa bayağılıkları sansürden geçirdi, ‘düzgün Kastilyanca’ uğruna üslubu ‘temizledi’. Ancak 1966’da Mexico City’de düzgün bir basım yapıldı. Roman müsvedde halindeyken 1961’de Kolombiya’da 3000 dolarlık Esso Ödülü’nü kazandı, ancak (yazarın sık sık söylediği gibi) kazanmasının asıl nedeni, katılan öteki yapıtların sanatsal değerinin düşük olmasıydı.

Kitapta on tane numarasız bölüm vardır, ikisi dışında hepsinin dört tane alt bölümü bulunur, bunlarda eşzamanlı ya da kronolojik açıdan yakın tarihli olaylar anlatılır. Başlıca istisnaların, yani 5. ve 7. bölümlerin ikisinde de fazladan bir alt bölüm vardır, bunların ortak noktası, dışarlıklı bir karakter bulunmasıdır, kasabaya gelen sirkte çalışan ve izinli olan sevimli, şehvetle donanmış bir falcı. Adı ‘Kasandra’dır (Kehanetlerine acı bir biçimde aldırış edilmeyen Truvalı kadın kâhin gibi), onu belediye başkanıyla gizlice görüşürken görürüz. Bu eklenen bölümlerin ilki, (Kasandra’nın cilveli yaklaşımlarına direnen) erkeğin iktidarsız ya da cinsiyetsiz olduğuna, daha çok işiyle ilgilendiğine ilişkin bir ima içerir; ikinci ek bölümde, kilit cümle olan ve kitabın ahlaki açıdan doruk noktasını oluşturan yerde, Kasandra yergicilerin kimliğini soran adama bilmece gibi, az ve öz sözcüklerle, ‘Hem bütün bir kasaba hem de hiç kimse’ diye yanıt verir. (4. bölümde ise, nedendir bilinmez üç tane alt bölüm bulunur.) Her

bölümün ya belediye başkanı ya da rahip üzerinde odaklanan bir küçük olayla kapandığını söylemek gerekir. Ayrıca, romanın başlangıç ve bitiş kısımlarındaki malzeme ve cümleler ortaktır (Peder Ángel'in mavi gözleri, ölü fare bulunan kutular, Trinidad'la Mina'nın sinirli gülümsemeleri ve bilmeceler), böylece anlaşmazlığın nasıl devam ettiği de gösterilmiş olur.

Belediye başkanı bilmecelerin ayrı hareket eden bireylerin işi olduğunu düşünür. Ama birini iş üstünde yakalama çabaları sonuçsuz kalır, şakacı kişi, gece vardiyasındaki en açıkgöz görevlilerin elinden kaçar, García Márquez'in de aklında belli bir zanlı olduğunu sanmıyoruz. Ama Vargas Llosa'nın zekice ifade ettiği gibi, bu el ilanlarına siyaset diye değil, büyü diye bakmak gerekir, gerçekdışı ve fantastik bir dünyanın sıkıcı bir gerçekliğe nüfuz edişidir.[146]

Kandırmacaların, kasabanın ileri gelenlerini ve sıradan sakinlerini tanımamıza yardımcı olmaları da aynı derecede önemlidir. Askeri belediye başkanı –başkahraman– renkli, çenebaz bir sahtekârdır, César Montero'nun bir yaşındaki hayvanlarına el koyar, gecekondu sakinlerinin sel baskınına uğrayan nehir kıyısından daha yüksekte kalan kendi arazisine taşınmasını sağlar, sonra da bu gecekondu arazisini belediyeye satar. (Aynı zamanda hiyerarşideki yerini bildiğinden, iktidardaki Asís ailesinden kimseye dokunulmaması için astlarına talimat verir.) Görevine yeni başlamış olan Yargıç Arcadio yasalardan çok cinsellikteki yeteneğiyle ilgileniyor görünmektedir –karısıyla günde üç kez seviştiğini söyleyip övünür– ve durum tehlikeli olunca ortalıkta görünmez olur. Yasak aşklar (Nora Jacob ile Roberto Asís), Don Sabas ile Asís ailesinin servetlerinin karanlık kaynakları, sonunda kitabın tahripkâr ve meçhul kahramanları olduğu ortaya çıkan dişçi, doktor ve berberin oynadıkları gizli roller hakkında söylentiler dolaşır.

Bir de acıklı durumdaki Peder Ángel vardır, tırmanan siyasi kriz ve cinayetlerle ilgileneceğine nikâhsız yaşayan çiftler ya da o hafta oynatılan filmin içerdiği cinsellikle ilgilenir. Hiçbir işe yaramaz; cemaati ondan el ilanları ve yol açtıkları hakkında vaazında kesin bir yorum beklerken onları yüzüstü bırakır ve bu konuda tek kelime etmez. Pepe Amador'un ölümü gibi çirkin bir konuda, Doktor Giraldo ile birlikte yalancı belediye başkanıyla yüzleştikleri o can alıcı anda, peder ahlaki açıdan olayı kınadığını ya da öfkelendiğini göstermek yerine sızlanarak yalvarır sadece

‘Tanrı aşkına, der, sonunda da öksürük krizine tutulur. Doktorun ona 9. bölümde önerdiği gibi, Peder Ángel ‘ahlakın üzerini sargı beziyle kapatmaya çalışmaktadır’.

Bir tür sözcük duvarı oluşturan mozaik benzeri parçacıklarıyla, *Kötü Saatte,* ipucunu Faulkner’dan değil, *Manhattan Transfer*’in yazarı Don Passos’un ilk dönemlerinden alır (Regina Janes’in belirttiği gibi).[147] Alt bölümlerden her birinde ana araç seyyar kameradır, bunun içinde karakterlerden biri insan gözü gibi işlev görür, başkalarını gözler ve kendi usulünce algılar her şeyi.[148] Ve geriye, daha önce *Hanım Ana’nın Cenaze Töreni* ve *Albaya Mektup Yazan Kimse Yok*’ta gördüğümüz üzere, İtalyan yeni-gerçekçi film yapımcılarının biçimsel etkisi kalır. Ne yazık ki teknik harmanlama, García Márquez’in kalabalık karakter kadrosuna ve peş peşe gelen kısa olaylara uyum sağlayamaz, İtalyan modeli onun daha samimi, daha ufak çaplı dramalarında daha iyi sonuç verir. Ayrıca bütün karakterler yazarın ‘kamera çalışmasıyla’ aşağı yukarı aynı ilişkide olduklarından ve hiçbiri belediye başkanı ya da rahibe denk gelecek kadar öne çıkmadığından kitabın ahlaki ya da sanatsal merkezi yoktur. García Márquez’in kendisi *Kötü Saatte*’nin en zayıf romanı olduğunu kabul etmiştir, biçim ve kavram açısından ‘fazla geometriktir’.[149] Okurun üzerindeki nihai etki organik olmaktan çok kümülatiftir ve hikâye olsa olsa çok sofistike bir çizgi romana, özgün şakalarla dolu bir mizah kitabına dönüşür.

Bu sonuncu zayıflık aynı zamanda *Kötü Saatte*’nin gücü sayılır. Gerçekten de kitabı kurtaran, García Márquez’in değeri bilinmemiş, muzır mizahıdır. Her sayfada bolca örneği görülür bunun. ‘Bu Günlerin Birinde’de gördüğümüz ünlü diş ağrısını çeken belediye başkanı dişini çektirmek için asi dişçiye gider, çünkü ‘dişleri politikadan önce gelir.’ Berbere gittiğinde ‘Siyasi Tartışma Yasaktır’ tabelasını indirir, mazereti de ‘sadece hükümet yasaklama hakkına sahiptir. Burada demokrasi vardır.’ Edebiyat eleştirisinin yergisi yapılırken, Dr. Giraldo ile karısı, kadının yeni okuduğu Dickens’in bir yapıtına ‘kısa roman’ mı, ‘uzun bir öykü’ mü, yoksa ‘öykü ama uzun bir öykü’ mü deneceğini uzun uzadıya tartışırlar. (García Márquez bir söyleşisinde bu yapıtın *Bir Noel Şarkısı* olduğunu açıklamıştır.)[150] Yargıç Arcadio tumturaklı bir ifadeyle şöyle demiştir: “Bütün insanlık tarihinde, bir tek işbirlikçi berber görülmemiştir. Öte

yandan işbirlikçi olmayan bir tek terzi de yoktur.” Bu ifadenin ciddiyeti, yargıç haksız çıktığında daha da komikleşir.

Zorbalığın Anatomisi

DOKUZ

Klişeyi hepimiz biliriz: Latin general, bıyıklı ve belki koyu renk gözlüklü, göğsü madalya ve/veya şerit dolu, kaba ve tuhaf bir biçimde kötü bir adam, ama Andlar'da ya da tropiklerin bir yerinde yaşayan karışık bir ırktan gelme, ömür boyu diktatör rolünde biraz palyaçoyu andırıyor. Hispanik Amerika'nın haberlerini bütün dünya izleyen sayısız insanın en çok gördüğü imgelerden biridir bu ve bu izleyicilerin pek çoğunun o kıtadaki yaşam biçimleri hakkında başkaca bir bilgisi yoktur. Kendine özgü anlamları olan bir zorbalıktır bu, uygulamasındaki ve ahlaki yapısındaki bazı kelimeler –cunta, tecrit, politikacı, bir numara gibi– ABD'nin siyaset sözlüğünün alt bölümlerine sızmayı başarmışlardır.

Bu, aynı zamanda pek çok Latin ülkesi vatandaşının iyi bildiği acılı, karmaşık, eskiye dayanan tarihi bir gerçekliktir de. Kıtanın edebiyatında önde gelen bir yere sahip olması beklenmedik bir şey değildir. Bağımsız bir Latin Amerika'da evrensel olarak kabul edildiği üzere temel düzyazı klasiği sayılan kitap –Arjantinli gazeteci, aktivist ve gelecekteki başkan Domingo Sarmiento'nun yazdığı *Facundo* (1845)– 1835-52 arasındaki Rosas istibdadının bazı yönlerini anlatır, ve yapıt bütün türlerin dışında kalır, folklor, anekdot, yaşamöyküsü, toplum analizi, ateşli hitabet, siyasi ve askeri tarihi kendinde birleştirir. Son bir buçuk yüzyıldır bu türde pek çok kitap yazılmıştır, çünkü çağdaş Amerikan edebiyatında –Howells'tan E.L.Doctorow'a kadar– bir kapitalistin yükselişini anlatan öyküler ne kadar gelenek olmuşsa, İspanyol-Amerikan yazınında da bir diktatörün hikâyesi o kadar gelenek olmuştur. García Márquez *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın bitiriş cümlelerini yazdığında bir kıtanın edebiyatındaki asal alt türün parlak bir örneğini vermiş oldu.

García Márquez'in kitabının, okurluğa yeni başlayan biri için en zor ve en cesaret kırıcı romanlardan biri olduğunu söylemek isteriz; her biri tek paragraf olmak üzere altı tane numarasız bölümden oluşan roman ilerledikçe sentaks daha da kıvrımlı, dolambaçlı olur. Örneğin ilk bölümde otuz bir cümle vardır, üçüncüsünde on dokuz, beşincisinde sadece on beş, altıncı ve sonuncu bölüm ise 1825 satırlık tek bir cümleden ibarettir (Güney Amerika geleneğine uygun olarak).[151] Bu uzatılmış birimlerin hepsinde

anlatıcı ve hatta şahıs zamiri sürekli değişebilir ve birçok kez, konuşma tırnağı, tireler, paragraf başı, ya da başka yararlı işaretler bulunmaz. Aslında metin boyunca yer alan tek işaret nokta ile virgüldür, tek istisna, diktatörün 1. bölümde, sahte 'ölümü'nün olduğu gün, muhaliflerini suçüstü yakalandığında ağzından çıkan "aha!" sözcüğüdür. García Márquez gerçekten de metinde virgülleri bulup düzeltmek için müsveddeyi inceden inceye okumuştur.[152]

Yazarın bu kitapla ilgili ilk esinlenmesi 1958 yılının Ocak ayında, bir gece Caracas'ta olmuştur. Saat sabahın 4'üydü ve General Marcos Pérez Jiménez'in sekiz yıllık diktatörlüğü yeni sona ermişti. García Márquez ile öbür gazeteciler Miraflores'in, Venezuela başkanlık sarayının fuayesinde oturuyorlar, hükümet değişikliğiyle ilgili açıklama yapılmasını bekliyorlardı. Birden salona savaştan bitkin düşmüş bir asker elindeki makineli tüfeği savurarak dalar. Herkesin şaşkın bakışları altında asker, sessizce ve yavaşça, çamurlu postalları zeminde iz bırakarak geri geri gider, sonra da arabayla La Guaira havaalanına, oradan da güvenlikte olacağı bir dış ülkeye kaçar. García Márquez tam o anda, bir diktatör hakkında bir roman yazmak istediğini anlar, ertesi yıl da, filizlenmekte olan hayalgücü devrim yaşayan Küba'daki olayları izlerken bir ivme daha alır. Havana'daki bir stadyumda Batista'nın yardımcısı Jesús Sosa Blanco'nun siyasi bağlamda yargılanmasını izlerken hem subayların vahşi suçlarının anlatılmasını hem de sessiz kalan izleyicilerin önünde mahkemenin o adam hakkında verdiği ölüm cezasının bildirilmesini dehşetle dinler.

García Márquez'in kitap için ilk başta düşündüğü format aslında halk mahkemesinde yargılanan düşük bir diktatördü, zorbanın düşünceleri bize iç monologlarla aktarılacaktı. Yazar bu proje üzerinde çalışmış, ama 1962 yılında Meksika'da vazgeçmiş, üç yüz sayfalık metnin hemen hemen tamamını çöpe atmış, ancak –kendi sözleriyle– başkahramanın adını tutmuş. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın satış rakamlarının sağladığı ekonomik güvencenin arkasından García Márquez kitapla istediği gibi oynayacak fırsatı buldu, istediği ve anlatımı için uygun gördüğü biçimi verebildi.

Başkan Babamız'ı ilk okuyanların sık sık sorduğu soru şudur: García Márquez'in yapıtını böyle yazmasının nedeni nedir? Yanıtın 'sanatçı vicdanı' olduğu açıkça görülür. Macondo öyküsünün dört bir yanda kazandığı inanılmaz başarıdan sonra García Márquez için en kolay şey

kendini tekrarlamak ve *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın devamını yazmak olurdu. Bunun yerine, yeniden başlamayı ve onu hatırlatacak neredeyse her şeyi, artık efsane haline gelen o dünyanın ya da onun berrak, saydam tarzının bütün izlerini dışarıda bırakan bir roman yaratmayı seçti. Dikkate değer tek istisna, 3. bölümde diktatöre gidip 'Alaska'dan Patagonya'ya kadar bütün muhafazakâr rejimleri ortadan kaldırmak' için yardım isteyen idealist genç yabancıdır. Bu cümle elbette *Yüzyıllık Yalnızlık*'tan alınmadır, ziyaretçinin de Albay Aureliano Buendía'dan başkası olmadığı belli. Ayrıca 6. bölümde, iktidarda kim varsa ona kiralanabilecek siyah giyimli fırsatçı altı avukattan kısaca söz ediliyor. Bunlar bir yana bırakılılırsa, görünürde *Başkan Baba*'nın içeriğinde *Yüzyıllık*'la örtüşen bir şey yok.

Coğrafya da kaymış. Macondo'dan ve eski 'kasabadan', García Márquez'in kuzey sahilindeki Kolombiyası'nı anıştıran Riohacha ve Manaure'ye şöyle bir değinilmesinden çok şimdi karşımızda Karayiplerin tamamını içine alan görünümlerle koca bir ülke var. Olayların çoğunun geliştiği, Conde ve San Jerónimo gibi yer adları bulunan başkentin ve limanın Santo Domingo'ya benzediği söyleniyor; Kristof Kolomb'a şurada burada gönderme yapılması, büyük katedralinde amiralin kemiklerinin sözümona gömülü olduğu bir kasabaya uygun düşecekti.[153] Aynı zamanda şehir, Kolombiya'daki Cartagena'yı akla getiren özelliklere sahip –örneğin eski esir limanı, daha da bilinen 'damların üzerindeki bir transatlantiğe benzeyen kocaman ev', Cartagena'daki La Popa Manastırının eksiksiz bir tarifi, bir geminin kıçına –*la popa*'ya– benzediği için verilmiş bu ad. Başka vesilelerle diktatör Guajiro olduğu anlaşılan bazı 'güherçile çöllerini' kendinin doğusuna değil de *batısına* yerleştiriyor ve bir Venezuelalının bakış açısından görürcesine Bogotá'dan açık seçik söz ediyor ('komşu ülkenin kasvetli ve buzlu şehri… durmadan çiseleyen yağmur… elektrikle işleyen tramvaylardaki takım elbiseli adamlar. Hatırlamak gerekir ki Caracas, denizden uzak yüksek bir ovada yer alır. Bu nedenle başkan babanın şehrini ve ülkesini Karayipler'deki bütün ülkeleri içine alan bir bileşim olarak düşünmek gerek.

García Márquez'in en önemli iki kitabı arasındaki en büyük fark kuşkusuz, yaklaşılabilirliklerindedir. *Yüzyıllık Yalnızlık* çağdaş edebiyat klasikleri arasında kuşkusuz en anlaşılır olanlardandır, okuma yazma bilen yeniyetmelerden başlayarak yeterli okuma becerisi olan hemen hemen herkes kolayca anlar. Metnin saydam bir anonimliği vardır, zaman ve

mekân dışı olduğu duygusu verir, İngilizceye de, Japoncaya da, İtalyancaya da akıcı bir şekilde çevrilebilir, uçakta ya da trende kolayca göz gezdirilebilir. *Başkan Babamızın Sonbaharı* ise tam tersine çağdaş sanata aşina ve bu sanatın, daha önce yirminci yüzyılda Joyce, Woolf, Faulkner vb tarafından uygulanmış iç monologlar, zaman kaymaları, doğrusal olmayan biçim, ani geçişler ve yoğun nesir gibi yöntemlerini algılayabilecek okura göredir. Ama aynı zamanda *Başkan Baba*'nın ideal okuru, kitabın aşikâr Antil lezzetini tanıyıp tepki verecek, onun düzyazı üslubunu oluşturan sayısız bölgesel deyimlerine, şakalarına, özdeyişlerine, küçük şarkılarına, hatta küfürlerine (qué carajo) gülümseyecek bir Karayipli Hispaniktir. García Márquez *Başkan Babamız*'da sadece Barranquillalı taksi sürücülerinin anlayabileceği cümleler bulunduğunu söylemekten hoşlanır. García Márquez'in pek çok yapıtında arka planda kalan ve nadiren dikkat çeken bir öğe olan dil, burada, kitabın bütününde çok daha aktif ve üstün bir rol oynamaktadır.

O zaman paradoks *Başkan Babamızın Sonbaharı* gibi ustalıklı bir metnin bugüne kadar yazılmış en *sözel*, en dramatik ve en yerel romanlardan biri oluşudur, sözcüklerinin tadı en iyi özgün İspanyolcasında, yavaş yavaş ve yüksek sesle okunarak çıkarılır. Bu kitap elbette gece yatakta okunacak bir kitap değildir, ama nasıl okunacağı öğrenilebilir, ve neticede *Başkan Babamız*'ın yoğun sayfaları, örneğin bir zamanlar insanların gözünü korkutan, şimdiyse kurmaca dağarcığının olmazsa olmazları arasında bulunan *Ulysses* ya da *Ses ve Öfke* gibi, edebi kültürün bütününde paylaşılan bir sanat eseri olmalıdır. García Márquez'in geliştirdiği yeni kalıp hakkında ne düşünülürse düşünülsün, o adamın dürüstlüğüne, Macondo'nun getirdiği kısmeti arkasında bırakarak, kendini soyutlayıp baştan başlamak için gösterdiği cesarete ancak hayranlık duyulabilir.

Yine de sonraki romanla önceki roman arasındaki devamlılığı gözden uzak tutmamak gerekir, her ikisinde de gerçek tarihle kurmaca hayalgücü iç içe geçmiştir. *Başkan Babamız*'da Latin Amerikalı gerçek zorbaların yaşamöykülerinden olduğu gibi alınmış özellikler ve eylemler vardır; bunlar kurmacadaki diktatörün yaşadığı yüzyıl, sağaltım gücüyle ilgili anlatımlar (iyileştirdiği kişilerin ağzından), güneşin büyülü bir şekilde batışı, koca bir denizin ortadan kaldırılışı gibi şeylerle birleştirilir. Bir diktatörün bu fantastik hikâyesinde dizginsiz bir abartı en uç noktalara çekilir. Elbette taşra malzemesi ile yüksek seviyeli kültür aynı şekilde

ustalıkla birleştirilmiştir, tekniğin alanı da benzer bir gelişim çizgisi gösterir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın temel yaklaşımı, ne de olsa hikâye-anekdot türü düzyazının uzun, sakin paragraflarından oluşur ve bir-iki sayfada bir, konuşan bir-iki karakterden kısa alıntılar yer alır. Buendíaların yalnızlığı fazla konuşmaya yer vermez, tek uzun konuşma Fernanda'nın dört sayfa süren, noktasız-virgülsüz, bilinç akışı taklidi eğlenceli söylevidir (16. bölüm). *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın hikâye-anekdot türü paragraflarının her biri bir bölüm sürer; kısa diyaloglar paragraflara katılıp yedirilmiştir; gülünçlü monologlar bütün karakterler arasında paylaştırılmıştır –diktatör ve sevdiği çeşit çeşit kişiler, yandaşları, hayranları, alacaklıları filan. İki kitap arasındaki uçuruma rağmen *Başkan Babamız*'ın farklılıkları mantıksal olarak *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın formatından doğar.

Başkan Babamızın Sonbaharı elbette sadece kelimenin en geniş anlamıyla bir 'roman'dır. Gerçekten de bu romanın roman gelenekleriyle ne kadar ortak yanı varsa şiir ve müzik gelenekleriyle de o kadar vardır. Ayrıca geride durup metnin bütünü üzerinde düşününce onu kolaj gibi oluşturulmuş bir düzyazı portre olarak görebiliriz. Beklendiği üzere bu portrenin en büyük kısmı 1. bölümde bulunabilir, burada kariyerinin ikinci yarısındaki adamın farklı noktalarda hatırlandığını görürüz. İri 'fil ayaklarını' sürüyerek yürüyen bir gariplik timsalidir artık ve daha sonra da fıtıklaşmış husyesini ortopedik bir arabada taşır. Hâlâ köylü gibidir, yemeğini dolaşarak yer, elinde bir tabak pilav, fasulye ve muz tutar; sağ kolunu yastık yapıp yerde uyur; başkanlık sarayını inekler ve inek pisliğiyle doldurur. Bunun dışında, etrafına hükmedebileceği zayıf insanları alır; sayısız cüzamlıyla, bin tane odalıkla ve domino oynayıp hep yendiği sürgündeki bir grup eski diktatörle çevirir. (İspanyolcada *dominó* bir kelime oyunu olarak kabul edilebilir –hükmetti anlamına gelir.) Evlilik dışı binlerce çocuğu hep yedi aylık doğar, yani zayıftırlar. Sokakta kendisine mistik-halkçı bir gözle bakan kalabalıkları cezbeder ve onların kendisini 'sevdiğine' inanır. Buna karşılık annesi Bendición Alvarado'ya çocukça bir sevgiyle bağlı, düşkün bir evlattır.

Bu ilk bölümde tek gerçek olay örgüsü Patricio Aragonés'in hikâyesidir, diktatörün aynı anda birçok yerde bulunduğu izlenimi vermek üzere gizlice görevlendirilen tıpatıp benzerinin hikâyesi. Patricio bir saray soytarısı gibi patronuna gerçeği bütün çıplaklığıyla anlatabilir –yani zorbanın gücünün

gerçek dayanağı, onu oraya yerleştiren İngilizler ve o zamandan beri kendisini destekleyen Amerikan Deniz Kuvvetleri'dir. Patricio'nun ve (diktatörün sahte) ölümünde halkın yaptığı kutlama, arkasından son derece sadık başkanlık muhafızından gelen öldürücü misilleme, hem halkın hoşnutsuzluğunu hem de ona verilen desteğin yerel dayanağını –subaylarını düzenli olarak verdiği rüşvetlerle satın aldığı ama aynı zamanda benzer hizmetler ve hizipçilikle dengelerini bozduğu güvenlik güçleri– göstermeye yarar. Bölümün, William Dampier'in (on yedinci yüzyılda Karayipleri kayıkla geçen gerçek bir İngiliz korsan) topçularını anımsayarak başlaması, ya büyükelçi ya da donanmanın destroyeri sayesinde ABD'nin varlığının sürekli görünmesi ve Kristof Kolomb'un üç karavelasıyla varışının muhteşem bir biçimde canlandırılışıyla bitmesi rastlantı değildir. Tarihte, Karayiplerdeki diktatörlükleri biçimlendiren Avrupa emperyalizmine böylece ta başından üstü kapalı değinilir.

Diktatörün hayatıyla ilgili bütün açıklamalarda olduğu gibi başlangıçtaki bu portre de geri dönüşle verilmiştir, çünkü diktatör metnin daha ilk satırında bile, akbabalardan zekice söz ettiği anda bile hayatta değildir. Aslında *Başkan Babamız*'ın kesinlikle doğrusal ve kronolojik bir yapıda olan ve hikâyede yakın bir geçmişte yer alan tek kısmı, altı bölümün her birinin ilk birkaç sayfası ve romanın bitimindeki altı satırdır. Regina James'in harika bir biçimde gösterdiği gibi, bu giriş kısımları pazartesiden salı sabahına kadar olan 'yirmi dört saatlik bir süreyi' kapsar.[154] Peşpeşe gelen grupların diktatörün cesedini keşfettikleri, teşhis ettikleri (Patricio Aragoné'nin başına gelenleri yeniden yaşamamak için), göklerden ürkütücü işaretler beklerken mumyalama işlemini ayarladıkları, ölünün bedenini hazırladıkları, halka duyurmak için strateji tasarladıkları ve kilisenin çanlarını çaldırttıkları kolektif süreç sırayla anlatılır. Son bölümün başında, politikacılar ve askerler yerlerini alırken cenaze ziyafet masasının üzerinde yatar, bunu izleyen satırlarda kutlama yapmak için herkes sokağa çıkar, yorucu kitap laf kalabalığıyla, 'había por fin terminado' (sonunda bitti) diyerek biter.

Bu başlangıç olaylarının her biri, fark ettirmeden, diktatörün hayatından seçilmiş bir dizi sahneye götürür, çoğunlukla tematik ve kronolojik düzenlenmiş sahnelere sık sık ara verilir ve çok daha önceki uzak zamanlara taşınırız. Diktatörün gençliğindeki önemli olayların bazıları –onun olgun yaştaki patolojilerini açıklayan olaylar– daha sonraki bölümlerde ortaya

çıkar. Böylece García Márquez diktatörlük durumunu anladığımız doğrusal olmayan yolları yeniden üretir, çünkü böyle bir insanı suç işlemeye iten toplumsal ve psikolojik gariplikleri mağdurlar ve seyirciler genellikle süreç başladıktan çok sonra, hatta bitince öğrenirler. Başkan Baba'nın 'gerçek' biyografisini, kolaylık olsun diye özel hayatı kamusal hayattan ayırarak kronolojik sırada özetlemeye değer. García Márquez'in anlatımında bu ikisi bir aradadır ve ayrılamaz.

Diktatörün annesi, bir kuş boyacısı olan Bendición Alvarado idi, eski bir fahişe olan bu kadın, çocuğun babasının hangi müşterisi olduğunu asla bilemedi (4. ve 6. bölümler). Testislerinden birinde doğuştan fıtık olan çocuk eğitim görmeden, taşrada büyüdü. 'Adım Zacarías', diye bir kez karalayacaktı, karısıyla katıldığı bir yazı dersinde (4. bölüm). İlk cinsel deneyimini orduda genç bir teğmenken yaşadı, bir nehirde, askeri hareketleri seyreden sivil biriyle; onun fıtığını elleyen bu kişi, 'annene git de seni verip başkasını alsın,' dedi (4. bölüm). Bundan sonra yıllarca soyunmadan sevişir, hem de kısa süren ayaküstü birleşmelerle ya da ani tecavüzlerle –normal olarak da saraydaki odalıklarla. O arada basit, köylü annesi herkesin içinde saçma-sapan konuşur (iade edilecek soda şişelerini limuzindeki oğluna götürür; ziyafetlerde keşke oğlum başkan olmasaydı der) ve oğlunu utandırır. Başkan, annesini götürüp kent dışındaki bir konağa yerleştirmiştir, ancak ona hep bağlı kalır, annesiyle telepati kanalıyla iletişim kurar, hatta kadın öldükten sonra bile (6. bölüm). Çeşitli nedenlerle başkan muazzam servetini annesinin adına yapar. Arkadaşı yoktur, sadece güvendiği benzeri Patricio (1. bölüm) ve ele geçiremediği ve bu yüzden sarayın bordrosuna aldığı asi bir general olan koruması Saturno Santos (2. bölüm) vardır.

General orta yaşlardayken, gecekondu güzeli ve güzellik kraliçesi Manuela Sánchez'e âşık olur. Aylarca her gün görmeye gider onu, elini bile sürmez, annesinin yanında pahalı hediyeler ve görkemli ev aletleri verir, hatta oturduğu kötü mahalleyi ıslah eder –ta ki iki kadın bir güneş tutulması sırasında ortadan kaybolana kadar. Bendición 4. bölümde ölünce ortalık karışır; rahibelikten atılan Leticia Nazareno'ya âşık olur. Ondan gerçekten nasıl sevişileceğini, okumayı ve yazmayı, uygar biri olmayı öğrenir. Kadının çeşitli kandırmacalarından ve şantajlarından sonra kiliseden atılan insanları geri getirir, sarayı odalıklardan ve cüzamlılardan arındırır, kadınla evlenir, düğün töreni sırasında Leticia bebeği Emanuel'i doğurur. Yedi aylık

doğan bebek doğumundan başlayarak askeri eğitim alır, ‘küçük general’ diye ad takarlar ona. Leticia’dan herkes nefret eder ve hikâyenin bir yerinde oğluyla onu vahşi köpekler parçalarlar. (Diktatörün bu cinayete karşı çıkmadığına dair imalar var.) Dul kalan diktatör odalıklarla cüzamlıları saraya geri getirir, bundan sonraki tek önemli aşkı, yanıbaşındaki okulda okuyan on dört yaşındaki bir öğrenci kız olur; kıza öyle zevk verir ve ondan öyle zevk alır ki kız sonsuza dek âşık olur ona, ama kıza devletten aylık bağlamak dışında onu aklından çıkarır general. Danışmanları daha sonra kız öğrencilerin yerine üniformalı fahişeler koyarlar, onlar da diktatörün karşısında masum rolü oynarlar. Sonunda ölür, kendisine sadece anıları ve zaafları kalmıştır.

Diktatör, bir klasikçi ve ilkeli Liberal olan, İngilizlere baş eğmeyen General Lautaro Muñoz’un intiharının arkasından ortaya çıkar. İngilizler onu iktidara getirdiğinde kendisi sadece bir hafta dayanmayı bekliyordu (6. bölüm). İnsanlarla dolaysız ilişki kuran, onların damızlık boğalarını kurtlardan temizleyen, dikiş makinelerini onaran, halkın yanında temiz kalpli biri olarak hayata atılır, sonra iktidar hırsı yüzünden bütün rakip generalleri sarhoş ederek, gülünç duruma düşürerek ya da vurdurarak sistematik biçimde saf dışı eder. Kendi elleriyle öldürdüğü tek kişi, onun en kısa ve en uzun yaşam süresi konusunda kehanette bulunan kadın falcı olur. Bir kasırganın şehri harabeye çevirmesinden sonra kendini devlet işlerine vererek Manuela Sánchez’i aklından çıkarır. Bir noktada ABD donanması, sarıhummayı yok etmek ve askeri uygarlaştırmak bahanesiyle ülkeye girer (1. ve 6. bölümler); adamlar diktatöre uşak muamelesi yaparken o ‘hamamböceği gibi koşuşturur’ ve onlara hizmet eder. Sığır ticaretinden ve haberleşmeden büyük servet sahibi olur, küçük bir oğlan çocuğuna sepetten bir buz topu seçtirerek haftalık piyangoda kazanır, ama hapishanelerde iki bin çocuk toplanınca onları denizde dinamitle havaya uçurtur, sonra da bu emre uyanları idam ettirir. (Acayip sahte ölüm herhalde bu sırada gerçekleşir.) Kışlada çıkan büyük çaplı bir isyan bastırılır, ama diktatör, olayları güvendiği General Rodrigo de Aguilar’ın planladığına hükmeder, onu pişirtir ve başkanlık muhafızlarına verilen zengin bir ziyafette yemek diye sunar.

Diktatörün annesi ölünce halk yas tutar, kadının kefeninin üzerinde kendi bedeninin İsa’yı andıran bir deseni bulunmaktadır. Diktatör annesinin azizler listesine alınmasını ister, ama kadının sarıldığı çarşafta bir mucize

değil de bir resim gören papalık elçisi isteği reddeder; Başkan papalık elçisini kovar ve elçi çıplak durumda bir salla yola çıkar. Eritrealı iri yarı Monsenyör Demetrius Aldous'a başkanın isteğini yerine getirme görevi verilir, ancak bütün ülkede aylarca yaptığı araştırmanın sonucunda o da kefenin sahte olduğuna karar verir. Diktatör Vatikan'a savaş açar, annesinin 'sivil olarak azizler istesine girdiğini' duyurur ve bütün din adamlarını kovar. Bu kişiler Leticia'nın 'hükümdarlığı' sırasında geri dönerler. Kadının öldürülmesinden sonra diktatör, José Ignacio Sáenz de la Barra'nın gizli istihbarat hizmetine başvurur; bu kültürlü aristokrat, çuvallar dolusu kesik baş getirecek ve diktatörünkünden daha sağlam ve daha amansız bir baskı imparatorluğu kuracaktır. Hoşnutsuz subaylar, boşa çıkan pek çok çabadan sonra aşırı kibar polis şefini devirir ve halkın önünde asarlar. O arada ülke çok değişmiştir; diktatör, penceresinin önünde otoyollar ve cam kuleler görür, bu gösteriyi meçhul danışmanları yürütmektedir. Ama ulusal borç çok artmıştır, ABD elçilerinin baskıları sonucu diktatör Karayip Denizi'ni Yankee'lere satar. Dış dünyayla tek bağı artık uydurma haberler, tek nüshalık gazeteler, televizyonda mutlu sonla bitirttiği pembe dizilerdir. Kurbanlarının hayaletleri onu rahat bırakmaz ama ömrünün son günlerinde bile yine de vicdanı rahatsız değildir, anlayıştan yoksundur, kendini bilmez.

García Márquez, Karayipler'deki diktatörlük gibi acayip bir olguyu derinlemesine incelemeye hazırlandığında kendini anlatıcının sesinin nasıl olacağı gibi cesaret kırıcı bir sorunla yüz yüze buldu, geleneksel yaklaşımların herbirinin özünde ciddi sınırlamalar vardı.

Sadece güçlü adamın düşmanları ve kurbanlarının bakış açısından anlatıldığında ortaya çokça ıstırap ve kan bulunan bir roman çıkacaktı, ama gerçek gerilim ve sürpriz fazla olmayacaktı. Istırabın kaynağı da belirsiz ve nedensiz kalacaktı; olsa olsa protest edebiyatın çok iyi bir örneği beklenebilirdi. Miguel Ángel Asturias'ın *El Señor Presidente*'sinin önde gelen kusurlarının arasında başkanın kendisinin neredeyse hiç mevcut olmamasıdır, romanın bitmesine yakın (itiraf etmeli ki orada tehditkâr bir görünümde) bir tek uzun sahne dışında uzak ve karanlık bir figür olmaktan öteye gitmez. Asturias'ınki, içindeki en büyük eksikliğin diktatörün kendisi olduğu bir diktatörlük romanıdır. Zorbalığın etkilerini görürüz ama işleme nedenlerini değil.

García Márquez'in ilk başta planlamış olduğu gibi diktatör tarafından monolog şeklinde anlatılsaydı görünürdeki etkisi sözsüz bir açıklama ya da belirgin bir karikatür olurdu, her iki halde de deneyimlerin ve duyguların sınırı dar kalırdı. Aynı zamanda tarihin nasıl kaydedileceği sorunu da var: Pek az Latin diktatör insan olarak ilgi çekicidir. Sığ ve bayağı nitelikteki bu kişilerin çoğunun en büyük merakı hile, kazanç ve kadın peşinde koşmaktı. Farklı bir insan portresi çizilmesine yetmeyecek kadar sığ bir dağarcık. Kader bu nezaketten yoksun adamları zorbalık koltuğundan kaldırınca en ufak bir kahramanlık gösteremeyen, etkileyici olmaktan uzak, küçük insanlar olduklarını gösterdiler. Diktatörünü herhangi bir başka ışık altında anlatmak temel gerçekten uzaklaşmak olurdu –ki gerçek, García Márquez için esas önceliktir–; ayrıca diktatörün seks manyaklıkları bir romanı röntgenciliğe ve soft pornoya kaçmadan doğru dürüst ayakta tutamazdı. Alejo Carpentier'in harika romanı *El recurso del métedo*'nun, küçük bir kusuru vardır: Son bölümlerinde Fransa'ya sürgüne gönderilen meçhul Baş Yargıç aslına, yani deliliğine geri döner ve romandaki ilginçliğini büyük ölçüde yitirir.

Eğer hikâye diktatöre az çok sadık biri tarafından anlatılsaydı, halkın çeşitli tepkilerini algılaması ve adil davranması zor olacaktı. Robert Penn Warren'ın *Kralın Bütün Adamları*, Willie Stark'ın siyasi kariyerini onun sinik ortağı, eski gazeteci Jack Burden'ın sert ifadeleriyle anlatır; anı biçiminde yazılmış roman boyunca, demagojik popüliste güvenerek onu devletin başına getiren sıradan halk hakkında pek az şey görürüz ya da duyarız.

Bilge bir seyirci tarafından oluşturulmuş olsaydı hem diktatöre hem de muhaliflere gösterilen tarafsızlık neticesinde, inandırıcı olmayan, ölü doğmuş bir metin ortaya çıkarırdı. Tarafsız, çekimser bir tavırla ayrı durmak, büyük İspanyol yazarı Ramón del Valle-Inclán'ın kullandığı yöntemdir; yazarın *Tirano Banderas* adlı, *Başkan Babamız*'ın önemli bir öncülü olan kitabı kurmaca bir Latin Amerika ülkesindeki zorbalığı ve anlaşmazlıkları anlatır; aşırı garip, dilsel abartıyla dolu ve Meksikanizmle Arjantinizmin birleştiği bir sözlüğün kullanıldığı gerçeküstü bir atmosfer yaratılmıştır. (*Başkan Babamız*'da olduğu gibi sıradan halkın konuşmalarına sık sık yer verilir, ayrıca Zacarías ve Melquiades gibi karakterler de vardır.) Valle-Inclán ne kadar usta olursa olsun romandaki İspanyolca ses, olayların epeyce uzağında kalır ve kitap eninde sonunda köksüz ve soğuk olur, hiçbir

grup sempati uyandırmaz, hikâyenin kendisi de bozulup yapmacıklığın abartıldığı bir şekil alır. García Márquez'in romanı mağdurlara açıkça sempati gösterip zorbayı lanetleyen bir biçimde anlatılmış olsaydı önümüze ders kitaplarında rastlanan ve kolayca tahmin edebileceğimiz türden duygulara ve tutarsız bir kalıba sahip bir edebi yapıt, roman diye sunulan başarısız bir aşk hikâyesi konulmuş olurdu.

Bildiğimiz üzere, García Márquez'in benimsediği çözüm, *bütün* sesleri bir araya getirip diktatörün kapsamlı solo aryalarına yer veren bir polifonik metin oluşturmaktı, yakın dostlarının ve yanında çalışanların, rakiplerinin ve yandaşlarının daha kısa resitatifleri ve ariyettaları buna eşlik edecekti, durmadan yer değiştiren bu seslere, anonim kalan kişilerden oluşan geniş bir koro destek verecekti, büyükelçilerden odalıklara kadar değişen bu kişiler başkanın gözlemcisi, hayranları ve acı çektirdikleri olarak hayatta bir kere tadabilecekleri şekilde sahne alacaklardı. Diktatöre kara çalan kişiler hakkında şaşılacak derecede az şey duyuyoruz, García Márquez diktatör olmanın bildik duygulanmalarından –aynı zamanda hepsini birden yakalasa da– kaçınmak istiyor olmalı. Kitapta diktatörü açıkça kınayan tek cümle belki de 'yüzyıllardır süren zorbalığa karşı herkesin birleşmesi'dir, romanın çeşitli yerlerinde zorbanın (olası ya da gerçek) halefleri tarafından dile getirilen böyle bir sloganı kullanmak için geçerli nedenleri vardır elbette. Diktatörün kötülükler listesinin başlı başına fazlasıyla lanetleyici bir hikâye sağladığını söylemeye gerek yok.

Bu yaklaşımın görünür etkisi, García Márquez'in her tarafı eşit nesnellikle ama aynı zamanda eşit sempatiyle ele alması oluyor. Mağdurların çektiği ıstırabın mağdur edene karşı bir nefrete dönüşmesine izin vermiyor. Benzer şekilde, diktatörün inandırıcı fiziksel ve ruhsal hastalıkları, genç sonradan görmelerin elinde kukla olarak ve daha sonra da, uzun zaman dehşet saçtığı halkın arasında soyutlanmış bir kutsal emanet gibi geçirdiği çöküş yılları, okurun bağışlamasını sağlamasa da sempatisini uyandırmaya yarar. İneklerin ve hayaletlerin arasında mutlak, katı yalnızlığına tahammül eden diktatör kara kara düşündüğü son monologlarında, yaşlılıktan dolayı çişini tutamamasına, yiyecek kabul etmeyen midesine, bedeninin zayıflayıp çökmesine hayıflanırken biz de onun insani yönünü paylaşıyoruz. *Macbeth*'in, *Kral Lear*'in ya da *Boris Godunov*'un son sahnelerini anımsatan bir dinamik içinde başkanın suçluluk ya da sevgi duyamaması bizi korkutuyor, merhametimizi

uyandırıyor, aynı zamanda onun vahşi ve zorba hükümdarlığına da neredeyse öfkelenmiyoruz.

García Márquez'in bütün bakış açılarını içine alan uygulaması, Joyce ve Woolf'un bilinç akışı romanlarından kaynaklanıyor; bu romanlarda anlatıcı, ses düzenli olarak nesnel üçüncü tekil kişiden Bay Bloom'un ya da Mrs. Dalloway'in içten gelen 'ben' düşüncelerine kayar. Bu tarzı Beckett daha da geliştirmiş ve *Watt* ve *Molly* adlı romanlarında sözlü diyalogları anlatımın paragraflarının içinde eritme yöntemini belirginleştirmiş, uzun zaman geleneksel biçimde insan sesini göstermekte kullanılan soru işaretleri ya da tireye başvurmamıştır, hatta eskiden kalma 'o dedi, öteki dedi' formülünden de bazen vazgeçmiştir.

García Márquez'in *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda yaptığı, bu yöntemi o altı uzun paragraf boyunca genelleştirmek ve paradigmayı genişletip dilbilgisindeki bütün şahısları içine almak olmuştur; ben (*yo*), her zaman olmasa da genellikle diktatördür; dolgun sesli, dokunaklı, samimi bir sen (*tú*), güzellik kraliçesi Manuela ile despot gelin Leticia'ya aittir; 'o' (*él*), tipik olarak diktatörü simgeler ama aynı zamanda sarhoş rakibi Adriano Guzmán ya da kültürlü haydut José Ignacio Sáenz de la Barra'yı da gösterir; 'erkek o', bundan başka güçlü erkeği tarafsızca işaret edebilir ya da onu kadınlarından birinin gözlerinde hayal ettirebilir; resmi ve saygı belirten 'Siz' (*usted*) ile diktatörü –ve dolaylı olarak okuru– olup bitenler hakkında bilgilendiren bilge ama güçsüz Patricio Aragonés ya da Vatikan'ın elçileri ya da sık sık anlattıkları kilit hikâyeler 'mi general'lerle bölünen meçhul arkadaşlar ve konuşmaya gelenler vardır (bu tür olaylar *él* (o) ya da *usted* (siz) olarak anlatılabilir, çünkü fiiller ve öteki kalıplar aynıdır); geniş anlamlı 'biz' (*nosotros*), sarayı yağmalayan kalabalıklardan 5. bölümde diktatörün kapısını çalan küçük bir alacaklı grubuna kadar halkı temsil eder; general çoğul 'siz' (*ustedes*) kullanarak emir verir; onlar (*ellos*) çeşitli kişileri içine alır, örneğin sadık başkanlık muhafızlarını, 1. bölümde kendisini seven sıradan insanları, 3. bölümün başında, Patricio Aragonés'in ölüsünü buldukları yıllar sonra hatırlanan kalabalığı.

Sürekli görülen bu değişikliklerin yarattığı psikolojik şok özellikle İspanyolcada kuvvetle hissedilir, bu dilde şahıs zamirleri genellikle kullanılmaz, 'biz'den 'o'na olan ani geçişler sadece fiillerin çekiminden ya da iyelik zamirlerinden anlaşılır. Kolayca, ama enerjik bir biçimde

dilbilgisindeki bütün şahısları metninin geniş coğrafyasına sokan García Márquez, zorbalık duygusunu ve onun hem sistematik hem keyfi ilişki ağını tam olarak verebiliyor okura. Diktatörlük sadece, ‘Ben patron’ ya da ‘sen Leticia’ ya da ‘o despot’ ya da ‘biz halk’ ya da ‘siz benim dalkavuklarım’ ya da ‘onlar benim sadık halkım’ değildir – ama bütün bu özneler ve daha da fazlasıdır, hepsi birdendir. Sayısız kişiyi kastettiğinden dolayı ‘dekor değiştirici’ de denilen bu zamirler, yer değiştiren işaretler, yazarın bütün bir panoramayı bir araya getirmesini sağlar, daha geleneksel bir cümle ve paragraf yapısına bağlı kalsaydı bu panorama bu kadar yapısal ve bu kadar titizlikle çizilmiş olmazdı. *Başkan Babamızın Sonbaharı* okurlarına sadece diktatörlüğün görece geniş siyasetini vermekle kalmıyor gündelik dili ve mahrem cinselliği de veriyor.

García Márquez çeşitli vesilelerle *Başkan Babamız*’ın iktidar üzerine uzun bir düzyazı-şiir olduğunu söylemiştir. Anlatımını yukarıda betimlenen çizgilere oturturken, başta *Dalgalar* olmak üzere romanları, şiiri üslubunu ve biçimini hedefleyen Virginia Woolf’tan çok şey öğrenmiştir. Woolf’un metinlerinin lirik, ‘şiirsel’ nitelikleri, efsanevi inceliklerinden çok ritim, nakarat ve yer yer de uyak gibi şiir araçlarını sistematik olarak kullanmasından kaynaklanır. Bu açıdan Mrs. Dalloway örnek bir hazinedir; örneğin bu metinde, ‘Benim adım Dalloway!’ sözünün üç kez geçtiği bir paragraf vardır.[155] Clarissa Dalloway için ‘hiçbir zaman zekice konuşmadı; ama işte vardı; vardı’ diye yazıldığını okuyoruz –burada hem uyak hem nakarat var. Daha ileride, Lady Bruton kendi kendine mırıldanarak yineler kelimeleri: ‘İçini çekti, horladı, uyuduğundan değil, sadece uyku bastırmıştı ve baygındı, uyku bastırmıştı ve baygındı, bir yonca tarlası gibi.’ Bu son örnek şiirdeki ölçüyü çağrıştırıyor, aynı zamanda *Başkan Babamız*’da genelleştirilen, noktalama işareti olarak virgül kullanımına da işaret ediyor. (Woolf, İspanyolca’da pek başvurulmayan noktalı virgüle de sıkça yer verir.) Benzer biçimde Woolf’un *Dalgalar*’ının hikâye bölümü peşpeşe konuşan altı karakterle başlar: ‘Bir halka görüyorum’, ‘Açık sarı bir tabaka görüyorum’, ‘Bir ses duyuyorum’ vesaire; García Márquez’in kitabının ilk birkaç sayfasında arka arkaya yer alan ‘vimos’ (biz gördük)’ün öncülüdür bunlar.

Gerçekten de *Başkan Babamızın Sonbaharı*, ‘Büyük Virginia’nın şiirini ve retoriğini alır ve bu ikisini mantıklı ama daha önce görülmemiş uçlara taşır. Yazar paragraf, boşluk ya da ayrı diyaloglar, parantezler, sütunlar,

tireler ya da tırnaklar gibi eski işaretlerden kesinlikle uzak durduğu için böyle bir yöntem kuşkusuz zorunluluktan doğmuştur. García Márquez çok sayıda ritim araçlarına ve özellikle bu kitap için oluşturduğu gayri resmi bir vezne başvurmak zorunda kalmıştır. İlk baştaki ‘biz gördük’ler, kitap boyunca çeşitli yerlerde kullanılmıştır, pek çok basit formüle çok kez yer verilmiştir, örneğin: ‘ocak ayının parlak ayı, diye şarkı söylerdi, bak senin pencerenin yanında darağacında nasıl duruyorum, diye şarkı söylerdi.’ Bu kısa lirik paragraflar epeyce vardır, tıpkı roman boyunca yer yer görülen bazı cümleler gibi; bunların bir kısmı siyasi sataşmalardır (‘infundios de apátridas), kimileri de, ‘Manuela Sánchez de mi desventura (Talihsizliğimin Manuela Sánchez’i) gibi pop şarkılarının çeşitlemeleridir.

Şiir araçlarının anlatımın en kritik noktalarında belirgin biçimde yoğunlaşmaları şaşırtıcı değildir. 1. bölümde balonlar yükseldikten sonra patlayıp kentin üstüne binlerce el ilanı atınca Başkan, ‘gökte renkli balonları, kırmızı ve yeşil balonları, sarı balonları, kocaman mavi portakallara benzeyen, dolaşan sayısız balonları’ görür. Yaşlı diktatörün, aynı zamanda çocuklaşması ve Leticia’nın oyunlarına boyun eğmesi de denebilecek okuma derslerine, 5. bölümün ilk sayfalarında kendi kendine takıntılı biçimde yinelediği ilkokul birinci sınıflarda öğrenilen eğlenceli tekerlemeler ‘şiirsel’ zenginlik katar, derslere soluk aldırır. *Ubi sunt*?[a15] motifini parodisel kalıplarda yerleştiren güzel sözcüklerle hazırlanmış bölümler vardır, örneğin, uşağı Sáenz de la Barra’nın eline düşen Başkan iki farklı günde eski iktidarının en edepsiz anılarının özlemini çeker: “Benim küfürbaz kadınlarımın kirli sularının birikintileri nerede…, kapıların arkasına gizlenen yedi aylık sıska, kavruk hayvanlarım nerede,” der. Bu dizide bulunan cümleler arasındaki: “qué se hizo mi escándalo de funcionarios (görevlilerimin şamatasına ne oldu?), Jorge Manrique’nin İspanyol şiirindeki en ünlü *ubi sunt*?u içeren bir ortaçağ mersiyesi olan “Copla spor la muerte de su padre’sinden alınan “¿Que se hizo el rey don Juan?” (Kral John’a ne oldu?) sözü hicvedilmektedir.

García Márquez’in kitabının biçiminin görünür kaynağı, *Başkan Babamız* gibi tamamıyla *sui generis*[a16] bir roman olan Woolf’un *Dalgalar*’ıdır. Temel yapısı numaralandırılmamış 6 bölümden oluşur, her biri italik dizilmiş bir önsözle başlar, sahilin ve bir bahçenin üstünde güneşin ilerlemesiyle gösterilen bir tek günü anlatır, başlangıç cümlesi (“güneş henüz doğmamıştı”) olan anlatım, 5. bölümde öğle zamanından geçerek

(“güneş tam tepedeydi”) 9. bölümde geceyle kapanır (“güneş batmıştı”). Yüksek görsellikte anlatılan bu bölümler, güneşin hareketiyle okyanusun dalgalarının durmak bilmeyen kabarması arasında çağrışımlarla yüklü karşılıklı bir etkilenim yaratır. O bir tek hayali günü kaplayan kubbe; kültürlü ve zarif altı İngiliz arkadaşın –üçü kadın üçü erkek– ortak çocukluklarından değişik tarihlerdeki ölümlerine kadar farklı hayatlarına çerçeve oluşturur. Uzunca olan son bölüm bir tek karakterin, yedinci kişi olan Bernard’ın monoloğudur; romanın bitiş cümleleri de şöyledir:

“Sana doğru fırlatacağım kendimi, yenilmeden ve boyun eğmeden, ah Ölüm!”

Dalgalar sahilde kırıldı.

Benzerlikler o kadar çarpıcıdır ki gözden kaçması olanaksızdır. Woolf’un güneşi betimleyen cümleleri, García Márquez’in her bir bölümünün başındaki birbirini izleyen ilk toplu cümlelere denk düşmektedir. Altı İngiliz’in yaşam öyküsü, Kolombiyalı yazarın Başkan’ın iktidar döneminin ve kişiliğinin seçilmiş yanlarına odaklanan altı anlatım bloğunu anıştırır. Woolf’un, sadece yaşlanmış Bernard’a odaklanarak başlayan, karamsar 9. Bölümü, aklımıza García Márquez’in tek cümlelik, karanlık 6. bölümünü getirir, burada vurgu diktatörün tek başına ölmesi, saçma ve boş bir hayat geçirdiğini hissetmesi üzerindedir. *Dalgala*r, Bernard’ın ölümle yüzleşmesiyle biter, italikle yazılmış önsözlerin tek cümlede yansımasıyla da bölüm kapatılır. Benzer biçimde, diktatör sonunda ‘ölümün kukuletalı cüppesini’ giyer ve *Başkan Babamız,* bütün romana soluk aldıran ve anlatımın bütünlüğünü sağlayan yedi satırla biter.

Woolf’tan García Márquez’e bir başka geçiş de hayatların resmi bir üslupla anlatılmasında görülür. *Dalgalar*, doğrudan birinci ya da üçüncü tekil şahısla anlatılmaz, neredeyse nutuk çekercesine karakterlerinin sesleri kanalıyla anlatılır, her birinin kendi ayırıcı nitelikleri vardır, aynı zamanda hepsi kitabın yapısal düzenine dikkatle katılmışlardır, hatta Londra’nın Regent Street, Piccadilly ve Tube (metro) gibi standart nirengi noktalarına ara sıra değinilir. Başkan’ın çok yanlı hikâyesi ise hem kendinin hem de vatandaşlarının sayısız sesiyle verilir, bu sesler onun benzersizliğini ve başkalarıyla olan ilişkilerini anlatır, bütün bunlar hikâyenin geniş planının ve Hispano-Karayip kentlerinin dekorunun içine yerleştirilmiştir, sahil, kıyıdaki bir kale, bir katedral, bir beysbol stadyumu, siyahların yaşadığı bir

getto, sokaklarda köpeklerin dövüştüğü bir mahalle ve (birkaç kez) Plaza de Armas'a çeşitli göndermeler vardır.

Başkan Babamız'daki şiirsel tekrarlar çoğunlukla müstehcen bir kelime ya da eylemle ilgilidir: "Eğer Tanrı'nın sizin söylediğiniz adam olduğunu iddia ediyorsanız, derdi ona, o zaman arabamın içinde vızıldayan bu böcekten kurtarın beni, derdi ona, pantolonunun önündeki dokuz düğmeyi açar ve ona kocaman aletini gösterirdi, bu yaratığın canına oku, derdi ona…" Elbette kaba konuşmalar, gördüğümüz gibi, García Márquez'in olgun sanatında hep kilit rol oynamışlardır. Küfürler, bu diktatörün konuşmalarında neredeyse rutin sayılıyor; böylece de adamın dünyevi ya da hoyrat doğasını simgeliyor (buna okurlar karar verir), roman boyunca dışkılama ve zina, sıradan simgeler olarak çıkıyor karşımıza.

Başkan Babamızın Sonbaharı, adi sözcüklerin tamamını ve dağarcığını benzersiz bir edebiyat sanatının devasa ritimlerine ve titizlikle yaratılmış nesrine katarak müstehcenliği inceltip yüksek ve ulvi bir konuma getirme mucizesini yaratıyor. Bu bakımdan *Başkan Babamız* –onca çağdaş karmaşıklığına rağmen– García Márquez'in yapıtlarının en halktan ve en Rabelais üslubunda olanıdır. Yazar, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta kasabalı büyükannesinin bilge sesini yakalayıp edebiyata geçirdiyse, *Başkan Babamız*'da Karayiplerdeki geniş halk kitlelerini alıp sanata dönüştürmüştür. Bununla birlikte bu Rabelais tarzı coşku, Woolf'un 'kontrollü roman biçimi ve şiirsel ince farklılıklardan oluşan' estetiğine de tabi kılınmıştır. Romanın yoğunluğu hem sözlerde hem metindedir.

Başkan Babamızın Sonbaharı'nda taşra halkının varlığını gösteren işaretlerden biri, Karayip halk şarkılarından alınan sözlü reçetelerin ara sıra kullanılmasıdır. Daha önce belirtildiği gibi, Manuela Sánchez'den hep alaycı etiketler takılarak söz edilir: "cehennem azabım", "utancım" gibi *bolero* (aşk şarkısı) türünden sözlerle. Âşık diktatör hakkında şunu okuruz: "Şarkı söyleyebilmek için binanın en ıssız köşelerini aradı… Beni unutmaman için kraliçe olarak ilk valsin, diye şarkı söyledi, eğer beni unutursan öldüğünü hissedeceksin, diye şarkı söyledi." Benzer biçimde, kaybolan Manuela'yı bulmak için bütün Antillerde yürütülen arama Porto Rico (*plena*), Küba (*rumba*), Venezuela (Barlovento şarkısı), Kolombiya (*cumbiamba*) ve Panama (*tamborito*)danslarına yapılan göndermelerle aktarılıyor. Karayipli okurlar, yazarın o on satırı bile bulmayan kısımda

harika bir biçimde çağrıştırdığı uyaklara ve ritimlere ister istemez tepki verip gülümseyecektir.

Başkan Babamız'ın dünyasına daha derinden ve daha bilinçaltından hükmeden bir de Avrupalı klasik müzik bestecisi vardır. García Márquez röportajlarında, diktatör romanını etkileyen en önemli şeyler arasında Bartók'un yaylı çalgılar dörtlüleri olduğunu sık sık belirtmiştir. Gerçekten de ünlü Macar besteci ile geleceğin Nobel sahibi Kolombiyalı yazarı arasında birtakım çarpıcı kişisel benzerlikler bulunur. Bartók gençliğinde, arkadaşı Zoltán Kodály ile birlikte orta Avrupa'nın kırsal bölgelerinde dolaşmış, hevesli köylülerin söyledikleri halk şarkılarını ellerindeki gramofona kaydedip sonra da değişik şekilde kayda geçirmiştir. Bartók daha sonra bu melodileri ve ölçüleri, özgün halk şarkılarını kendi armonik ve kontrpuanlı malzemesiyle sentezleyerek 'yüksek' sanata –sonatlara, konçertolara, oda müziğine– katacaktır. Bartók'un muvmanları arasında tıpkı köy meydanındaki dansları coşturan Macar kemancılardan oluşan bir orkestra gibi ses verenler vardır. 3. bölümde gördüğümüz gibi, García Márquez Karayip Kolombiyası'nı bir tür amatör antropolog gibi gezecek, halk göreneklerini gözlemleyip onlara, bölgenin müziği hakkında bazı özellikle dikkate değer haberlerle birlikte günlük köşeyazılarında yer verecekti. García Márquez, *Başkan Babamız'*da, halk kalıpları ve değerlerini, yüksek edebiyatın meseleleri ve zevkleriyle eksiksiz biçimde sentezlemiştir, böylece bu roman, yazarın besteci Bartók'la olan ruhsal bağını da son derece belirgin kılar.

Romanla Bartók'un çeşitli besteleri arasındaki yapısal paralellikler daha da etkileyicidir. García Márquez bana Temmuz 1982'de bizzat şöyle demişti: 'Bartók en sevdiğim bestecilerden biridir; ondan çok şey öğrendim. Romanlarım, Bartók'un Yaylı Çalgılar'ında kullandığı türden simetrilerle dolu… Müzik tekniği konusunda bir bilgim olmamasına rağmen Bartók'un biçim kullanışını, mimarisini değerlendirebiliyorum."[156] (Gerçekten de doksan dakikalık sohbetimiz sırasında García Márquez'in çağdaş müzik klasikleri konusunda –teknik bakımdan olmasa da– son derece bilgili olduğu ortaya çıktı.) *Başkan Babamız*'ın, geleneksel roman sanatının bütün bildik yöntemlerini ve işaretlerini neredeyse tamamıyla bir kenara bıraktığı düşünülürse, García Márquez'in, biçimin ve mimarinin bu kadar kilit bir rol oynadığı sanata sırtını dayamayı seçmesi kaçınılmaz görünüyor. *Yüzyıllık*

Yalnızlık simetrilerle doludur, ancak *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda biçimsel mimari çok daha üstün bir öneme sahiptir.

Bartók'un Yaylı Çalgılar Dörtlüleri de, tıpkı García Márquez'in romanında numaralandırmadığı bölümleri gibi altı tanedir. Bartók'un Altıncı Dörtlüsü'nün dört muvmanı da bir tür prelütle başlar, burada tekrarlanan ve kısaca geliştirilen ağır bir motif kullanılır, arkasından muvmanın ana kısmı gelir (bir marş, bir scherzo vs.); benzer biçimde García Márquez'in kitabının altı bölümü de diktatörün bedeninin bulunmasıyla ilgili küçük bir olayla başlar, sonra bizi diktatörün hayatından seçilmiş olaylardan oluşan asıl bölüme götürür. Bartók'un Dörtlüler'inin baştaki muvmanları, bütün eser boyunca öne çıkacak olan bazı temel ritimleri ya da motifleri ortaya koyarlar; aynı biçimde *Başkan Babamız*'ın ilk bölümünde, daha sonra ortaya çıkacak karakterlere ve konulara kısaca değinilir; inekler ve odalıklar (saray hayatı), Bendición Alvarado (heyecanlı hayat), Rodrigo de Aguilar (saray siyaseti), Rubén Darío (okur-yazarlık) ve William Dampier'de gayet uygun bir biçimde simgeleşen yabancı güçler, papalık elçisi, ABD Donanması ve Büyükelçi Schontner, on beşinci yüzyıldan kalma üç İspanyol karaveli.

Bartók'un en önemli Yaylı Çalgılar Dörtlüleri'nin düzenleniş ilkesi, tasarımda simetri kurmaktır. Örneğin 4 numaralı Dörtlü'nün iç ikinci ve dördüncü muvmanları temaları paylaşırlar ve hızlı tempolu scherzolardır, 5 numaralı Dörtlü'de ise aynı iki muvman dışavurumcu, ezgisel ve yavaştır. Benzer şekilde García Márquez'in romanının çift sayılı 2 ve 4 numaralı bölümleri, zorbanın özellikle sevimli yanı üzerinde odaklanmışlardır. Her ikisinde de annesine duyduğu yoğun evlat sevgisini anlatan uzun başlangıç bölümleri bulunur, oradan da Manuela Sánchez (2. bölüm)ve Leticia Nazareno'ya (4. bölüm) iltifatlar eden âşık başkan anlatılmaya başlanır, bu kadınların ikisine de boyun eğer, onları uzak ve ulaşılmaz güçlü kadınlar olarak görüp bağlanır. Bu iki kadın, güçlü, tıknaz köylü tipleridir, iri göğüslü, iri kalçalıdırlar –belli ki Bendición Alvarado'ya vekâlet eden anne tipleridir. Simetriyi daha da artırmak için 2. bölümün başındaki kısım Leticia Nazareno'dan üç kez söz eder, oysa bu karakter 4. bölümün sonuna kadar ortaya çıkmayacaktır. Müzikle olan benzeşimini biraz daha ileri götürerek 2. ve 4. bölümlerin, Bartók'un 5. no.lu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün yavaş, lirik ikinci ve dördüncü muvmanlarına benzediğini

söyleyebiliriz, aynı zamanda romanın en basit ve en hızlı ilerleyen bölümleri olduklarından 4 no.lu Dörtlü'deki iki scherzoya denk gelirler.

Siyasetin sert dünyası ise kitabın 3. ve 5. tek sayılı bölümlerinde iyice egemen oluyor. Özellikle 3. bölüm zorbanın çeşitli biçimlerde kontrolü elinde tuttuğunu gösteriyor. Olumlu ve iyi gözle bakarsak, onu ilk başta saf, konuşkan biri olarak görürüz, sıradan insanlara dikiş makineleri ya da inatçı kocaları konusunda yardımcı olur, daha sonra da kasırganın ardından kendini kentin yeniden inşa edilmesine verip Manuela Sánchez'i aklından çıkaran usta yönetici olarak görünür. Olumsuz tarafı ise, kitabın aynı bölümünde iki bin çocuğu öldürtüp bir dizi askeri isyanı bastırması, mutlak güce kavuşup en yakın yardımcısı Rodrigo de Aguilar'ı sofrada yemek diye sunmasıdır.[157]

5. bölüm simetriyi ters çevirir, kontrol, diktatörden daha kötü ve hilebaz olan bireylere geçer. İlk önce Leticia vardır, cinselliği ve pedagojik gücü sayesinde kiliseyi eski haline getirir, ayrıca başkan kocasından çok daha kötücül ve ahlaksız olur. O arada generalin evcil bir koca haline geldiğini görürüz, altın çerçeveli okuma gözlüğü takan, beyaz üniforma giyen, sarayın bahçesinde gezinen, tozlu kitaplar ve İngiliz atlarının resimleriyle doldurulmuş, beyaz duvarlı bir büroda oturan bir aile babası olur. Leticia'nın öldürülmesinden sonra tahtın arkasındaki güç, tatlı dilli, kültürlü José Ignacio Sáenz de la Barra'nın zarif pençelerine geçer, o ipek yelekli, Fransız aksanlı, Bruckner plakları sahibi, adını Mozart'ın katalogcusundan alan iri bir köpeği olan, diktatöre bile itici gelen acımasız adamın. Böylece 5. bölüm, 3. bölümle taban tabana zıt olur, mutlak zorbanın hak ettiği cezayı görüp siyasette çöküşünü, önceki yıllarda pekâlâ da toptan tasfiye etmiş olabileceği bazı yakın çalışma arkadaşlarının onu nasıl baltaladıklarını anlatır. (Başkanın 6. bölümde dediği gibi, 'Sanki aynadaki yansıma tersine dönmüş gibi hissediyorum.')

Bartók'la olan bir başka paralellik daha sözünü etmeye değer. Altıncı ve sonuncu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, daha önceki muvmanların küçük bölümlerinin birbirine karışıp yavaşça duyulmaz oldukları ağır ve geniş bir finalle son bulur. Benzer biçimde, *Başkan Babamız*'ın altıncı ve son bölümü de diktatörün bedensel çöküşünü, zayıflayan aklını, eski olayları bölük pörçük hatırlayan belleğini anlatan bir tek uzun cümledir.

Yukarıda müzik ve edebiyat alanlarındaki paralellikleri incelerken, uluorta fikir yürütüldüğünde bu tür karşılaştırmaların nasıl istismar edilebileceklerinin tamamıyla farkındaydım. Burada ise elimizde bizzat García Márquez'in yetkili onayı var. *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nı açacak Bartók 'anahtarına' sahip olursak, biçimsel ipuçları ve maddi kanıtlar öyle bir çoğalır ve öyle ikna edici olur ki hiçbirini göz ardı edemeyiz.

García Márquez'in Woolf ve Bartók'tan öğrendiği biçim dersleri *Başkan Babamızın Sonbaharı*'na sağlamlığını ve kalıbını verir, halk dili ise gündelik malzemeyi ve tükenmeyen mizahını sağlar. Buna ek olarak, Nikaragualı saygın şair Rubén Darío'nun şiirlerinden ve Kristof Kolomb'un günlüklerinden alıntılarla metne yerleştirilen bazı tarihi yorumlar ve edebi parodiler sunulmuştur. Romanda Dario'ya birden çok gönderme yapılır, ama doruk noktası 5. bölümdedir, kültürünü biraz artıran zorba, Leticia ile birlikte şehri ziyaret eden şairin yaptığı okumaya katılır (gerçek hayatta şair, Latin ülkelerindeki zorbalarla arkadaş olmuştur). Darío karakterinin 'Marcha triunfal'ı söylediğini görürüz, geçit törenindeki muzaffer kahramanlara söylenen görkemli bir zafer şarkısıdır bu, derinlikli bir şarkı olmasa da teknik bir güç gösterisi, ama Darío'nun antolojisinin de sevilen bir parçasıdır. Son derece duygulanan, hatta ayaklarıyla tempo tutan, sonra da 'Marcha triunfal'in dizelerini banyosunun duvarına yazan diktatörün duyduğu şekilde şiirin büyük bölümünü biz de duyarız ('Bu gerçek bir gösteri, bu adamların benim için düzenledikleri saçma şeyler gibi değil'). Şiirselleşmeye can atan bir Karayip romanında en ünlü Karayipli şairlerden birinin böyle görkemli bir biçimde görünmesi, hatta diktatörün ruhunda iz bırakması çok da uygun düşer.

Başkan Babamız'da önemli bir rolü olan başlıca Karayipli tiplerden bir diğeri Kristof Kolomb'dur –ne de olsa Hispanik-Karayip tarihi onunla başlar. 1. bölümün sonunda 3 karavelin fantastik bir biçimde görünmesinden önce amiralin günlüklerinde yazmış olduklarından, 1492 yılının Ekim ayının o tarihi Cuma'sından alıntılar yer alır. Kasıtlı olmasa da muhteşem bir ironiyle boğucu tropik sıcağından söz etmesinden birkaç sayfa sonra Kolomb, aşağılayan bir ifadeyle, 'Bu adada her iki cins de anadan doğma dolaşıyor' diye yazmış ve daha sonra neşeyle, yerlilerin 'budalalar gibi' İspanyollara altınlarını verip karşılığında cam boncuklar ve kırmızı şapkalar aldıklarını not etmişti.[158] García Márquez, Kolomb'un

hikâyesini anlatırken bunu ve birçok başka cümleyi de –çoğunlukla kelimesi kelimesine– korumuştur, ama göze çarpan bir tane fark vardır: diktatörün yanındaki ‘yerliler’ İspanyol denizcileri çok gülünç bulurlar, onların kadim diliyle, ağır peruklarıyla, iskambil kâğıtlarındaki valeye benzeyen kıyafetleriyle alay ederler, boncuklarla şapkalarında de toy konuklarını memnun etmek için kabul ederler. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta olduğu gibi, burada da Avrupa’nın araştırma ve keşif gelenekleri tersine çevrilmiştir.

Okyanusun Amirali’ne romanda ara sıra değinilir, son bölüme gelindiğinde Amiral, Fransisken kıyafeti içinde adaların arasında dolanan acınası bir hayalettir sadece (Kolomb bu kıyafeti gemide giyerdi), ‘manevi yoksunluk’ çeker (Kolomb yoksulluk içinde ve gözden düşerek içinde öldü); ve ‘üç ayrı şehirde üç ayrı mezarda gömülü olduğu’ söylenir, çünkü Sevilla, Havana ve Santa Domingo hepsi birden onun bedenine sahip olduklarını iddia ederler. Burada Kolomb, Uçan Hollandalı efsanesinin bir başka versiyonuna dönüşmüştür, başarısızlığa uğrayan keşif gezilerinin sonucunda ‘gezmeye mahkûm’ bir adam olmuştur ve ‘altından daha uğursuz’dur. Amerika’nın İspanyolca konuşulan ülkelerinde 12 Ekim önemli bir bayramdır,‘ El Día de la Raza’ (Irkımızın Günü) diye bilinir ve İspanya’nın Amerika kıtasındaki varlığı resmen mitleşip kutlanır. *Başkan Babamızın Sonbaharı*’nda ise Amerika’nın keşfi bir tür anti-efsaneye dönüşür, Kolomb ile arkadaşları insan boyutuna ve hayalet durumuna indirilir.[159]

Başkan Babamızın Sonbaharı’nı insanlık kültürüne önemli bir katkı haline getirense Latin Amerika’daki diktatörlüğün temel tarihine sıkı sıkıya bağlı kalmasıdır. García Márquez’in meçhul Başkan’ı ne de olsa ete kemiğe bürünmüş diktatörlere ait gerçek olguların ve onların davranışlarının karmaşık ve eksiksiz biçimde imbikten geçirilmiş halidir. Bu bölümün geriye kalan sayfalarında, romancının Latin Amerika’daki otoriter rejimlerin unutulmaz ve örnek sayılacak bileşimini yarattığı çeşitli gariplikler ve zorbaların sapkınlıklarına bir göz atmak isterim.

Başkan’ın nereden beslendiği sorulduğunda García Márquez genellikle Roma imparatorlarının biyograflarının adlarını –Suetonius, Plutarch– ve Latin Amerika diktatörlükleri hakkında yazılmış yüzlerce kitabı sayar. Onun Roma malzemesini yaratıcı biçimde kullanması hem büyüleyici hem

de etkileyicidir. Örneğin 3. bölümde diktatörün gördüğü kâbusta öldürülmesini kurgularken, García Márquez Plutarch'ın ve Suetonius'un Julius Caesar'ın kanlı cinayetini anlatmalarından neredeyse kelimesi kelimesine yararlanır, hatta aldığı yaraların sayısı (yirmi üç) ve öldürücü darbeyi aldığı nokta (kasığı) gibi kesin ayrıntıları bile kullanır.[160] Daha genel anlamda, Suetonius García Márquez'e mutlak ve keyfi yöneticilerle ilgili bir dizi ilginç portre sunmuştur, böyle bir yönetimin amansızca yozlaşması bizim uyuşmuş yirminci yüzyıl duyarlılıklarımız için bile dehşet vericidir. Suetonius efsaneleşmiş anlamsız üslubunda on iki Caesar'ının bedensel ve ruhsal rahatsızlıklarıyla oyalanır, bunların pek azı olumlu sonuca ulaşır. Serinkanlılıkla büyük Augustus'un mesanesindeki ağrılardan ve ishalinden söz eder (büyük olasılıkla Başkan'ın testisindeki fıtık buradan örnek alınmıştır), pek çoğunun anneleriyle yaşadığı dolaşık ilişkiyi anlatır (Nero'nun Agrippina'ya duyduğu ünlü tutku gibi). Daha da çarpıcı olan, Romalı hükümdarların garip yanlarıdır. Örneğin Caligula ordunun içinde büyümüştür ve çocukken minyatür bir üniforma giymiştir (bu da küçük Emanuel'i getirir akla). Rakipleri ve muhalifleri bertaraf etmek amacıyla Domitian bütün filozofları İtalya'dan kovmuştu, Claudius da otuz beş senatörü ve üç yüz şövalyeyi idam ettirmişti.

Daha korkunç imparatorlar, kişisel ihtiraslarını kolektif sorunlar haline getirmişlerdi. Caligula, kızkardeşi de olan sevgilisi Drusilla ölünce yas ilan etti, gülmeyi, yıkanmayı ve aileyle yemek yemeyi yasakladı; o günden sonra da Drusilla'nın kutsal olduğuna halkın içinde yemin etti (azizelik ve 'kutsanma' Roma'nın dinsel amaçları arasında değildi). Başkan'ın piyango hilelerini daha önce müzisyen-imparator Neron uygulamıştı, durmadan müzik yarışmaları düzenler, şarkılarını kötü söylesinler diye yarışmacılara rüşvet verir ve sonra bütün ödülleri kendisi kazanırdı. Başkan'ın ve şaşkınlıkla dinlediği okuma derslerinin öncülü, Suetonius'un kudretli deneklerindeki çocuksuluktur –Neron da, iktidarının ilk döneminde bir tahtanın üzerinde model fildişi arabalarla oynardı (sürgüne gönderilen bu diktatörün domino yarışmalarının izleri romanda biçim değiştirip masa üstü savaş oyunlarına dönüşür), ya da Domitian saatlerce tek başına, sinek kovalar ve sonra onları bir kalemin ucuyla çivilerdi.

García Márquez'in Suetonius'un bir düzine hikâyesinde bulduğu şey, ilk önce pek çok Latin Amerikalı zorbanınkini andıran bir güç motifi: Normal insan davranışı diyebileceğimiz her şeyi aşan bir kişisel taşkınlık ve müthiş

bir ahlaksızlık, eksiksiz bir kontrolle birleşen çocuksu bir kötücüllük ve kabına sığamayan bir tutku. Suetonius imparatorların bu insanı ürküten hareketlerini kuru ve duygusuz bir sakinlikle sunduğu, asla hüküm vermeyip sesini yükseltmediği, baştan sona tekdüze, rapor verir tarzda anlattığı için, bu Romalı tarihçinin sunuş tarzı romancıya dürüstlük ve tarafsızlığın sanatta nasıl uygulanacağını da göstermiştir.

Öbür yandan, Latin Amerika diktatörlüklerinin o kadar uzakta olmayan gerçekleri García Márquez'in önünde, içinden seçim yapabileceği geniş bir deneyim yelpazesi, çevresinde ve dolayında hikâyesini tasarlayabileceği, düzenleyebileceği ve işleyebileceği, geçmişte yaşamış o zorbaların zaten garip olan eylemlerinin üzerine kurabileceği ve onları abartabileceği bir başvuru alanı açmıştır. Kendi araştırmalarım açısındansa ben Trujillo, Somoza, Gómez ve Perón hakkında yazılanlardan sadece on beş-yirmisine başvurduğumu söyleyebilirim (1950'lerde Küba ve Venezuela'daki diktatörlük rejiminden kalma kişisel anılarım da var). Böylesi temel bir gıda bile, García Márquez'in muhteşem diktatörünün biyografik ve psikolojik kaynaklarının nerede yattığını göstermek için yeterli bir başlangıçtır. Aşağıdaki analizde Venezuela'yı 1908-1929 ve 1931-1935 yılları arasında yöneten Juan Vicente Gómez'in hayatından alınan malzemelerin (yazar bunlara başvurduğunu açıkça kabul etmiştir) ağır bastığı görülecektir.

Başkan Baba'nın belirsiz kökenleri, köylü geçmişi ve yetişkin cahilliği. Gómez'in doğum tarihi kaydedilmemiş, ama başkan olarak, Bolívar'ın doğumgününe denk gelsin diye 24 Temmuz'u seçmiştir. Juan Vicente, Pedro Gómez'in değişik kadınlardan edindiği on üç gayri meşru çocuğun en büyüğüydü; sözde baba, Juan on dört yaşındayken öldü. And Dağları'nda karacahil büyüyen geleceğin diktatörü, kırk yaşına gelene kadar nüfusu altı bini geçen bir şehir görmemişti.

Başkan Baba'nın sarayındaki binlerce inek ve inek dışkısı. Her baş hayvan için toplanan vergi. Başkanın özel eyaletlerinde yetiştirilen yeni bir cins inek. Zorbanın kurtulamadığı bu köylülük birkaç diktatörde izlenebilir. Gómez siyasete girmeden önce hırsızlık yoluyla sığırlarını artırmıştı. Sonradan Venezuela'daki sığır ve tereyağı tekelini elinde tuttu; başkanlığının son yıllarına kadar en sevdiği konu ineklerdi. Trujillo'nun, inekleri insanlardan daha çok sevdiği söylenir. Somoza ailesi Nikaragua'daki sığırların bir yerden bir yere gidişine el koydu, hükümetin

izni olmadan nakledilmelerini yasakladı, ama bu izinler o kadar pahalıydı ki çiftçilerin ineklerini Somoza'ya satmaktan başka çareleri kalmıyordu.[161]

Başkan'ın haremi ve hızlı, kaprisli, tatmin olmayan cinsel hayatı. Büyük bir şehre yaptığı ilk ziyarette Gómez, bir İtalyan tüccarın karısı olan Dionisia Bello'yu gördü ve onu alıp götürdü. Başkan olarak evin bir köşesinde metresini tutarken Caracas'ta başka kadınlara da gidiyordu, ya da onları kısa süreliğine odasına alıyordu. Haftada iki kez Trujillo ofisinde otuz yeni genç 'uygun aday'ı sıraya dizdirir, içlerinden bir-ikisini seçer, bunları bir-iki kez yatağına alır, sonra da kızları serbest bırakırmış.

Despotun kraliçe muamelesi ettiği ve aşk şiirleri yazdığı Manuela Sánchez'e duyduğu çocukça, uysalca sevgi. Trujillo yüksek tabakadan Lina Lovatón'a karşı neredeyse yeniyetmeler gibi bir aşk besliyordu, ona adadığı birkaç tane berbat aşk şiiri kaleme aldı. Bir örnek: "Bir kraliçe olarak doğdu, hanedandan dolayı değil, güzelliğinden dolayı, onun muhteşem hükümdarlığı sırasında havayı dolduran ezgiler susunca o yine o gücüne, güzelliğine dayanarak hüküm sürdü… Jaragua'nın şair kraliçesi Anacaona'nın baştan çıkarıcı gücü, onun gözlerinde durur… Uzak bir büyü gibi."[162]

Despotun yakındaki öğrenci kızlara olan hayranlığı. Birlikte yaşadıkları tutkunun anısını sonsuza dek saklayacak olan on dörtlük genç kız. Karısı Eva'nın ölümünden sonra Perón, Olivos'taki başkanlık evini liseli kızlar için spor salonuna çevirdi. "Saatlerce kızların basketbol oynamasını seyrederdi, onlarla birlikte küçük motosikletlere biner, arazide dolaşırdı. Nelly Rivas adında on üç yaşında sevimli bir esmer onun dikkatini çekti, çok geçmeden de metresi oldu."[163] Nelly Rivas skandalı Latin Amerika'da uzun zaman efsane gibi konuşulacaktı. (Tesadüfen, Başkan'ın yeniyetme aşkı onu 'la única razón de mi vida' diye hatırlar. Evita'nın yaşamöyküsünün başlığı da *La razón de mi vida* / 'Yaşama nedenim' idi.)

Başkan'ın genç kız elleri ve saten eldiveni. Gómez'in küçük, narin elleri vardı, hiç eldivensiz görülmemişti.

Hamakta yatarken insanları çevresine toplaması. Uşaklara ya da dalkavuklara yanıt verirken genellikle 'aha' demesi. Sarayın balkonundan konuşma yapmaktan korkması. Maracay'daki rezidansında Gómez çevresini

‘arkadaşlarıyla’ doldururdu, ama ömrü boyunca halka konuşmamıştı. En tipik yanıtlarından biri, ‘Aha’ idi.

Kızılderili ve eski asi Saturno Santos, Başkan’ın sadık ve sürekli yalınayak dolaşan muhafızı, yatak odasının kapısında nöbet tutan kişi. Gómez’in özel uşağı olan, ölümüne kadar zorbaya hizmet eden, onun yiyeceklerini tadan, çizmelerini çıkaran ve odasına muhafızlık eden Tarazona, ‘kısa boylu, çarpık bacaklı, koyu tenli bir kızılderiliydi’.[164]

Diktatörün kasırgadan sonra kurduğu kesin kontrol. Hükümetin bakanlarının bakanlıklarına sattıkları, onların da hastanelere sattıkları plazma. 1930’daki bir kasırgadan sonra Dominik Kongresi acil bir yasa çıkardı, devleti yönetme yetkisi Trujillo’ya verildi. 1972 yılında Managua’daki depremin ardından Kübalı göçmenlerin sahibi olduğu bir kan bankası, yoksul Nikaragualılardan yarım litresi 5.25 dolara kan satın alıyor ve dış ülkelere yaptığı satıştan büyük kazanç sağlıyordu. Somoza’nın bu işte parmağı olduğu söyleniyordu.

Tek nüshalık gazeteler, ısmarlama hazırlanan televizyon filmleri, diktatörün eski fotoğraflarını ve şimdiki sözlerini birleştirerek hazırlanan haberler. Gómez her akşamını özel tiyatrosunda geçiriyordu, aynı haberleri seyrederek, dünyada olup biten her şeyi bu haberlerden ve eğitimli saray mensuplarından öğrenerek.

Annesiyle arasındaki yakın bağ. Annesinin kent dışındaki evi. Bedeninin bütün ülkede dolaştırılması. Onu azize ilan ettirme çabaları. Gómez üzerinde etkisi olan tek kadın annesi Hermenegilda idi, onun için sahil kasabası Macuto’da bir ev yaptırmıştı. Evita Perón öldüğünde Arjantinli gıda işçileri sendikası onun azize ilan edilmesi için papaya telgraf çekmişti. Perón’un saray mensuplarından biri bir dua önerdi; bir başkası ondan söz edilirken şahıs zamirinin büyük harfle yazılmasını istedi. Daha sonra Evita’nın mumyalanan bedeni gizlice kaçırılarak Milano’da sahte bir mezara yerleştirildi. 1971’de Perón’un ajanlarından biri bedeni yerinden çıkardı ve Fransa’daki Perpignan’a giden bir trene koydu, oradan da ‘radyo takımları’ diye etiketlenen bir kutuda arabayla Madrid’e götürüldü.

Papalık elçisinin verdiği rahatsızlık ve manastırların kapatılması. Son 150 yıl boyunca pek çok Latin Amerika hükümeti kiliseye demagojik saldırılarda bulunmuştur. Venezuelalı Guzmán Blanco piskoposları kovdu

ve manastırları kapattı. Din adamları Trujillo'yu 'Kilisenin Velinimeti' olarak ilan etmeyi reddedince Trujillo bölge kilisesine bağlı okulları kapattı, rahiplerin idam listelerinde olduğuna dair söylentiler yaydı, kiliselerin mülklerine bombalar ve tehlikeli maddeler attırdı ve kiliselerde ayin sırasında müstehcen danslar yapmaları için fahişeler kiraladı. Perón, Buenos Aires'teki piskopos vekilini ve yardımcısını, yanlarına sırtlarındaki giysilerden başka bir şey vermeyerek sürgüne gönderdi.

Kötü yürekli, yırtıcı Leticia. Onun tuz, su ve tütün ruhsatlarından zengin olan akrabaları. Mavi tilki etolleri (tropikal bir ülkede). Trujillo'nun metresi María Martínez, 'açıkgöz, cüretkâr, bencil, gururlu, son derece haris ve en ufak bir vicdan taşımayan bir kadındı. Trujillo'nın tersine cömertlik nedir bilmezdi."[165] Hırdavatçılıktan ve ordunun çamaşırlarını yıkama işinden zengin olmuştu. Eva Perón annesinin postanede memur olan erkek arkadaşını Arjantin posta şirketinin başına geçirmişti. 1947 yılında İtalya ve İspanya'ya yaptığı gezide yaz sıcağında başına beyaz tilki kürkünden bir şapka takardı. Filipinler'in First Lady'si Imelda Marcos'un Neiman Marcus'u 'yağmalaması' ve üç bin çift ayakkabısı ve Madam Duvalier'nin tilki kürkünden etolleri Leticia'nın geleneğini sürdürüyor. (Somoza'nın on bin üniforması vardı, bazıları neon ışığıyla donatılmıştı.)

Despot babasının kabul ettiği tek çocuk olan Emanuel. Doğuştan general. Mini üniformalar giyer, diplomatik resepsiyonlara katılır, altı yaşındayken geri tepmeli topla alıştırma yapar. Gómez pek çok çocuğundan sadece Dionisia Bello'dan olanları evlatlığa kabul etmiştir. Trujillo'nun en büyük oğlu Ramfis'in ilk oyuncakları gerçek silahlardı. Çocuğun dördüncü doğum gününde bütün kabine hazır bulunmuştu. Dört yaşındayken albay, dokuz yaşındayken tuğgeneral ilan edilmişti. Oğlanın onuruna dalkavukça kadeh kaldırmalar normal hükümet protokolundan sayılırdı.

Gölge başkan Patricio Aragonés. Ordunun yüksek rütbeli subaylarına tepeden bakan güçlü kiralık katil Sáenz de la Barra. Latin Amerikalı despotların çoğu, gerçek gücü ellerinde tutarak zayıf devlet başkanları atamışlardır. 1929'da Gómez'in Juan Batista Pérez'i; 1963'te Somoza'nın René Schick'i; 1973'te Perón'un Héctor Cámpora'sı. Öte yandan, bazı yardımcılar o kadar kaba ve kötü çıkmışlardır ki iktidar çevreleri gerçek diktatörü yeğlemişlerdir, aynı durum 1940'lerde Trujillo'nun iki numaralı adamı olan Anselmo Paulino Alvarez'le yaşanmıştır. Bir başka örnekte,

yardımcısı patronu zekice kontrol etmeye başlamıştır, Perón'un yakın arkadaşı, ölüleri canlandırabilecek gücü olduğunu iddia eden, çılgın mistik ve okültist José López Rega'nın yaptığı gibi.

Diktatörü yücelten sıfatlar: "tipik maço", "azgın adam", "Muhteşem", "evrenin generali" filan. Generalissimo Trujillo'nun çeşitli unvanları arasında şunlar da vardır: "Süpermen", "Süper Büyük Yurttaş", "Kuşakların En Ünlü Yaratıcılarının En Büyüğü", ve bir de şu slogan: "Tanrı ve Trujillo".

Despotun en gaddar cezaları: mahkûmları timsahlara atmak; onları halkın içinde sorguya çektirip dörde böldürmek. Sürekli "zavallı adam" demesi. Gómez bazı düşmanlarını yol kenarında, ağaçlardaki et çengellerinde sallandırırdı. Kurbanları hakkında hem Gómez hem de Trujillo "zavallı adam" demeyi adet haline getirmişlerdi. Somoza eğlence olsun diye buzağıları kale hendeğindeki timsahlara atardı.

İngiliz ve Alman gambotlarının saldırısı. Yeraltı madenlerinin ömür boyu hakları karşılığında ABD'nin Avrupa'ya olan borçları üstlenmesi için Büyükelçi Traxler ile müzakere. 1902'de Avrupa'nın gambotları Venezuela'yı abluka altına aldılar, borçlarının ödenmesini istiyorlardı. Büyükelçi Bowen o tarihte diktatör olan Cipriano Castro ile görüştü ve Avrupa'nın ambargosu kaldırıldı. Daha sonra, Castro ile Gómez arasında sert rekabet başlayınca Gómez ABD savaş gemilerinin kendisine destek vermesini istedi ve bunu sağladı, Castro ülke dışında kaldı, Gómez de iktidarı ele geçirdi.[166] Gómez petrol şirketlerinden düşük vergiler aldı, arazi edinmelerine sınırlama koymadı.[167]

Diktatörün ülkenin geleceği konusunda ABD Donanma komutanı ile özel görüşmesi. Yankee büyükelçilerinin bitmek bilmez baskıları. Trujillo siyasi kariyerine, işgalci ABD Donanmasının subaylarının gözüne girerek başladı. Somoza o tarihteki Savaş Bakanı Henry Stimson'ın yanından ayrılmadı ve Ulusal Muhafızları yaratıp Somoza'yı da yöneticiliğine atayan Donanma için çevirmenlik yaptı. Yirminci yüzyıldan itibaren Latin Amerika'daki Amerikan elçilikleri diktatörlükleri maddi olarak desteklemişler ve dost olmayan hükümetlere karşı darbeleri yüreklendirmişlerdir. Batista yönetimi sırasında Küba'da görev yapan Earl Smith o tarihte Amerikan büyükelçisinin Küba'daki en önemli ikinci kişi olduğunu hatırlıyor.[168]

Karayip Denizi'nin satışı ve Arizona'ya nakli. On dokuzuncu yüzyılda iki Dominik diktatörü Samaná Koyu'ndaki muazzam bölgeyi ABD'ye satmayı önerdiler. 1970'lerin başında bir Amerikalı kodaman Londra Şehri'nden London Bridge'i satın aldı, taşlarını numaralandırıp söktürdü, sonra da Arizona'daki Lake Havasu City'de 7 milyon dolara yeniden kurdurdu.

Bunların ve Latin Amerikalı başka despotların başlıca ortak noktası, doğuştan siyasi bir dehaya ve hem liderlik, manipülasyon ve kontrol, hem de düşmanlarını teşhis edip ortadan kaldırmak için acayip bir yeteneğe sahip olmalarıdır. Horoz dövüşü sırasında, Başkan'ın orkestrada tuba çalan adamın kendisini vurmaya hazırlandığını tam sırasında sezmesinin Gómez'deki karşılığı, uyurken ya da gezinirken güya "sesler duyması" ve bazı kişilerin kendisine komplo kurduklarını çıkarsamasıdır. (Bu yüzden *el brujo* –büyücü– diye tanınırdı.) Gerçekten de bu kurnazca sezgi bu diktatörlerin çoğunlukla öne çıkan tek yeteneği olmuştur, bunun dışında hepsi de birer taktik virtüözü ve geri zekâlıdır ki kayda değer başka bir entelektüel ya da derinlikli yanları da yoktur. Yirminci yüzyılda, ideolojik alanda herhangi bir karmaşıklık ya da zekâ gösteren, kısa vadeli manipülasyon ötesinde politikaya yaklaşabilen, Komünist olmayan tek *caudillo* Peróndu, dış güçlerin uşağı olmayan Perón bir parti stratejisi kurmak ve kendi kitlesel siyasi programlarını yapmak zorundaydı.

Latin Amerika'daki diktatörler, García Márquez'in söylemekten hoşlandığı gibi, dünyada efsane konumuna gelmişlerdir; onun romanı da bu mitin tarihi kökenlerini, hissedilen niteliklerini ve 'manevi' özünü özetler. Carpentier ve Roa Bastos'un kıyaslanabilir romanları Dr. Francia ve Guzmán Blanco gibi, on dokuzuncu yüzyıl 'aydınlanmacı' zorbalarının Avrupalılaşmış mantalitesini ve kültürlü cilasını işleseler de, García Márquez daha güç bir görevi yerine getirir, daha sert, kaba, daha cahil ve 'Amerikan' türü insani ve siyasi bir hayvanı yeniden yaratır.

Bununla birlikte, *Başkan Babamızın Sonbaharı* gücün kendisi üzerinde bir fikir yürütmedir, her düzeydeki diktatöre ve çeşitli diktatörlüklere uygulanabilecek hayali bir sistem ve modeldir. Bu nedenle *Başkan Babamız* 'psikolojik' bir roman olmamasına rağmen, T.W.Adorno, *Otoriter Kişilik*'inin artık bir klasik haline gelmiş kısımları için psikoloji araştırmacısı olarak ne yaptıysa García Márquez de roman için aynı şeyi yapmıştır.[169] Başkan'ın son derece Antilli dünyasını bir an bir kenara

bırakırsak, güçlülere hem yaltakçılık yapılıp hem öfke duyması, kendisine hizmet edenlerden aynı şekilde nefret etmesi, aşkla ya boyun eğerek ya da kontrol ederek başa çıkabilmesi, ara sıra kendini mağdur olarak görmesi, keder ve ‘üzüntü’ ifadesi olarak sarf edilen kaypak, sahte basmakalıp sözler, koyu bir gelenekselcilik ve konformizm (Eichmann’ın ünlü ‘adiliği’), ahlaki vicdanın hastalık derecesindeki eksikliği, kendini bilmenin neredeyse acınası yokluğu, uydurma tılsımlara çocukça bağlılık ve kronikleşmiş görmezden gelme, aldatma –kendini aldatma dâhil– ve Makyavelist manipülasyonlar gibi yabancısı olmadığımız kişilik özelliklerini tanırız. Her kimin zorba bir patronu, anne-babası, sevgilisi ya da arkadaşı olduysa neden söz ettiğimi hemen anlayacaktır.

Aşkın Romancısı

ON

García Márquez ancak ellili yaşlarının sonuna doğru romantik aşkın en büyük yazarlarından biri olarak görülmeye başlandı. Karayip büyüsü ve siyaseti onun sanatıyla en sık birleştirilen konular olarak göze çarpsa da şu da bir gerçektir ki, pek az romancı, saklı bütün zevkleri ve hayalkırıklıkları, vaatleri ve duygu karmaşaları, kişisel inançları ve kamusal önyargıları, erotik gücü ve gündelik baskıları, öznel, karmaşık incelikleri ve nesnel, basitleştirici ritüelleri, beklentileri ve sürprizleri, bütün iniş-çıkışları –çelişkili dokuları– ile erkek-kadın ilişkisinin, flörtün ve aşkın sıradan ama anlaşılmaz dünyası hakkında Kolombiyalı yazar kadar akıllıca ve derinlikli yazmışlardır. García Márquez'in kurmacaları gerçek hayattaki gibidir: hem ürkütücü hem neşeli, hem tüketici hem yaratıcı, hem coşkulu hem sakin, görkemli olsa da bir bakıma hem hüzünlü hem komik.

Çoktandır ilgi çekiyordu. García Márquez'in erken dönem yazılarından en yaratıcı ve dokunaklı olanları, pek çok sınamadan geçtikten sonra birleşen sevgilileri anlatır ya da telefonun eski flört alışkanlıklarını nasıl değiştirdiğini. 1955 yılı Şubatı'nda ünlü matador Dominguín'le (İspanyol matadora, 'aşkın dışa vurulan ve anlamsız budalalığıyla dolu' şu saf hayran mektuplarından birini gönderen) bir İtalyan güzeli arasındaki aşk ilişkisini yazan genç gazeteci, kısa makalesini şu buruk gözlemle bitirmişti: "Azgın bir boğadan çok daha güçlü olarak aşk sonsuza kadar kalır."García Márquez bu sezgilerini büyük romanlarına katacak ve geliştirecekti; *Yüzyıllık Yalnızlık* sadece bir kasaba ve aile tarihi değil, daha önce de gördüğümüz gibi bir aşk hikâyesi incelemesidir; *Başkan Babamızın Sonbaharı*, diktatörün erotik alandaki iniş-çıkışlarını ve talihsiz aşk hayatını olduğu kadar siyasi tarihini de masaya yatırır. Kendisiyle röportaj yapan *Playboy* muhabirine keyifli bir García Márquez kendini 'içtenlikli bir nimfomanyak' diye tanımlar.[170]

'İyi Kalpli Eréndira' adlı novella ya da kısa roman, Guajira çölünün ıssız kumları arasında yaşanan satılık aşkı, genç aşkı ve karşılıksız aşkı başarıyla anlatır. Kitabın uzunca başlığı (İyi Kalpli Eréndira ile İnsafsız Büyükannesinin İnanılmaz ve Acıklı Öyküsü) bir karnaval çığırtkanının süslü-püslü konuşmasını anımsatır, söz konusu iki kadın çoğunlukla

çadırlarda yaşarlar (sonunda bir sirk çadırında). ‘Hanım Ana’nın Cenaze Töreni’ dışında García Márquez’in romanlarının hiçbirinde halk şenliklerinin atmosferi ve sokak eğlenceleri *Eréndira*’da olduğu kadar coşkuyla hissettirilmemiştir. Temel konu, ironik sayılacak biçimde, başlığın işaret ettiği kadar hüzünlüdür: On dört yaşındaki saf bir genç kız, kazayla evlerini yakınca doğan bir milyon Peso borcu ödemesi için iki yıl boyunca, kendisine çok kötü davranan büyükannesi tarafından fahişelik yapmaya zorlanır. Böylece novella, ticarileşen ve güç kullanılarak uygulatılan aşk üzerinde odaklanmıştır.

Kendisi de eski bir fahişe olan büyükanne için aşk hep bir iş olmuştur ve olacaktır, tipik olarak her şeyi ‘egoistçe hesaplamaların buzlu sularına’ indirger (Marx ve Engels’in sözleriyle). Eréndira’yı ilk olarak dul dükkâncıya sunduğunda, kızın ölçüleri incelenir ve mal muamelesi görür – fiyatının ne olacağına dair tam bir sayfa boyunca pazarlık edilir. Hikâye boyunca yaşlı cadalozun işçi giderlerini hesabettiğine tanık oluruz, hatta Eréndira’ya Kızılderili hizmetkârların kirli çamaşırlarını yıkatacak kadar ileri gider, amacı bu parayı ücretlerinden düşmektir; ya da ürkek bir gezgin fotoğrafçının gözünü korkutup müzisyenlerin ücretlerinin dörtte birini karşılatmaya çalışır. Tombul serüvenci kadın, kaypak, laubali, abartılı bir dostluk gösterir (‘Çünkü senden hoşlanıyorum’ der fotoğrafçıya) ya da genellikle ahlaksız iş adamlarına özgü kasıtsız bir çıkışma ve sahte öfke kapasitesine sahip olduğunu gösterir (örneğin dul erkeği ‘erdemliliğe saygı göstermemekle’ suçlar ya da Eréndira’nın yaşı ilerlemiş müşterilerine ‘sapık’ ve ‘bir avuç düşüncesiz sersem’ der). Bir açıdan ‘Eréndira’, kapitalizmin en ham, en gelişmemiş ve kişiler arasındaki en yırtıcı haliyle gülünçlü bir karikatürüdür. Evde despotluk yapan kadın pezevenk uyurken bile emirler verir.

Öte yandan Eréndira dünyevi gücün esiri olan masumiyetin klasik bir portresidir. Üzerindeki baskıyı tamamıyla özümseyen kahramanımız emirleri uygular, uykudayken ev işleri yapar, yaşlı despot ne dese, ezberlemiş gibi sürekli, ‘Sí, abuela’ (Evet, büyükanne) diye yanıt verir. Aslında, ezilenin ezene tek söylediği iki sözcük bunlardır (tek istisnası: çok çalışmaktan dolayı ağrıları olduğunda kötü kalpli kadına üç kez sızlanır). Büyükanne, Eréndira’yı manastırdan çıkarabilmek için onu yumuşak başlı bir Kızılderili’yle evlendireceğini söyleyerek kandırır; kendisine seçilen kocaya işaret edilirken bile kurban ‘gönül rızasıyla’ kendini kurban edenin

pençelerine geri döner. ‘Kariyeri’ boyunca Eréndira, kötü yürekli, insan yiyen devin banyosuna kaynar su boşaltma hayalleri kurar, ama büyükannesi seslenince pişmanlık duyar, ve sonra, sevgilisi Ulises’e yaşlı cadıyı öldürmeye elinin varmadığını itiraf eder, ‘çünkü o benim büyükannem’ der. Sonunda, bir tür büyülü Freud’culukla, kendisine kötülük eden kadının Ulises’in ellerinde ölmesiyle Eréndira’nın yüzü bir anda olgunlaşır. Yine de terk eder sevgili kurtarıcısını, çünkü katlandığı alçakça haksızlıklar onu duygudaş ve anlayışlı değil, bencil, kendini düşünen ve fırsatçı biri yapmıştır (ki gerçek hayatta da böyle sonuçlara sık rastlanır). Genç kızın, âşığı ve kurtarıcısı olan adamı hiç sevmediği de ortaya çıkacaktır.

‘Eréndira aslında hem kurnazca yazılmış çok eğlenceli bir aşk hikâyesi hem de bir kabadayılık masalıdır. Çılgın mizahı, büyük ölçüde bazı önemli geleneksel türlerin geniş bir parodisi olmasından kaynaklanır: kadim destanlar, ortaçağ aşkları ve hepsinden öte peri masalları ve sinema melodramları (bir tür yirminci yüzyıl avatarı). Bu formatlardan sayısız kural yağmalanmış ve alt üst edilmiştir. Melek yüzlü, saf, ara sıra beceriksizce işler yapan ‘kahraman’ Ulises’in, Homer’in akıllı maceraperestiyle en ufak bir ilgisi yoktur. Tropiklerden gelme bu Ulises denizci değildir, kadın peşinde de koşmaz; aslında bakirdir, ilk aşk gecelerinde, tutulup kalınca, deneyimli genç kızın ona aşkı öğretmesi gerekir.[171] Benzer şekilde, Eréndira’nın rahmetli babası ve büyükbabası aynı soylu adı taşırlar: ‘Amadís’; ortaçağdaki İspanyol şövalye serüven romanlarının en ünlüsünün aşikâr bir yansısıdır bu (Cervantes, herkesçe bilindiği üzere, şövalyeliği hicvetmiştir). García Márquez’in Amadisleri, idealize edilmiş bir Avrupa’daki nazik şövalyeler değil, sıcak Guajara çölündeki kaçakçılardır. İlk Amadís, bir kuleden bir genç kızı değil, Antiller’deki bir genelevden kalpsiz bir fahişeyi kurtarır, ikincisiyse bir kadın yüzünden çıkan bir kavgada vurularak öldürülür. Yaşlı fahişe şimdi geçmiş görkemli günleri anarak yaşar, on iki kişi için hazırlanmış, gümüş şamdanların süslediği yemek masasında yemek yer, bu kof aristokrat ritüeli onun sahte zarafetinin simgesi olmaya pek uygundur.

‘Eréndira’ya ayırıcı ayrıntılarını ve tadını sağlayan, bu novellanın peri masalını andıran yapısıdır. Karakterlerin kim olduğu hemen anlaşılır. Eréndira’nın kendisi de Cinderella gibidir, genç kız masumiyetinin simgesidir, zalim bir üvey anne, tehlikeli bir cadı, kötü yürekli bir

kraliçenin (gerçekten de Kızılderili uşaklar tarafından taşınan bir tahtta oturur) hepsini birden temsil eden bir zorbanın elinde esirdir. Bu türün tanınmış bir uzmanı olan Max Lüthi, ‘masal kahramanının sık sık evinden ayrılıp dünyaya açıldığını’ söyler.[172] Benzer biçimde, ay ışığının aydınlattığı bir gece Ulises’in babası ona nereye gittiğini sorduğunda çocuk kelimesi kelimesine şöyle der: ‘Dünyaya’; üstelik al yanaklı klişesine uygun, pipo içen, İncil’den söz eden Hollandalı babasından gerekli laneti de alır. Bir sonraki sahnede ailenin reisi hüküm verircesine, ‘Boyunun ölçüsünü alacak, geri dönecek’ deyince ve Guajiro Kızılderilisi olan zeki karısı, ‘Ne kadar budalasın. Asla geri dönmeyecek o,’ yanıtını verince, delikanlının girişimi daha da gülünç biçimde baltalanmış olur.

Bu üç kahramanın etrafında dönen serüvenler peri masallarının bildik malzemesidir ve gülünsün diye García Márquez oynar bununla. Genç, varlıklı ‘kahraman’ ‘zor durumdaki genç kıza’ ilk görüşte âşık olur –aslında ilk buluşmalarında yatar onunla, kız da ona şefkatle karşılık vererek tam ücretini alır (ikincisinde yarım ücret alır, sonunda hiçbir şey almaz). Hikâyenin devamında endişeli Eréndira gecenin içine Ulises’in adını seslenir (kulesindeki Rapunzel gibi), Ulises de uzaktaki portakal plantasyonundan mucizevi bir biçimde –ama beklendiği üzere– onun çığlığını duyar. Kızın namına giriştiği zulümler, kalıba uygun şekilde, son sahnede çoğalır, ejderhaya benzeyen cadaloz kadını hançeriyle parçalar (aslında kadını uyurken vurabilirdi de), Eréndira’yı özgürlüğüne kavuşturur. Ama heyhat, sevgilisinin umursamazca terk ettiği bu kibar, gözü yaşlı şövalye için ufukta evlilik ya da mutlu son yoktur. Gerçekten de Eréndira 4. bölümde, sadece manastırın güvenli duvarları ardındayken mutlu olduğunu dile getirecektir. Aslında evlenir de, ama novellanın sonunda değil, ortasında, büyükannesi kızı misyonerlerin elinden almak amacıyla onu Kızılderili çocukla alelacele evlendirdiğinde. Usulen yapılan bu zoraki evlilik sonsuza kadar değil, birkaç dakika sürer.

Peri masallarında belirgin biçimde üç ve yedi sayıları yeğlenir.[173] Dolayısıyla ‘Eréndira’, içinde birtakım temel üçler bulunduran yedi bölümden oluşur: Kadın kahramana ilk kez ‘hayatı başlatan’ üç farklı erkek; Eréndira’nın üç kez kaçırılması (misyonerler, rakip fahişeler ve Ulises tarafından); çiftin başarısız kaçışlarından hemen önce kahramanın aile çiftliğinden çaldığı üç portakal; üçüncüsü ve en vahşicesi göğüs göğüse dövüş olmak üzere çirkin kadını üç kez öldürmeye kalkışması.[174]

Mucizevi ve fantastik şeylerin metne, öğelerden biriymişçesine, doğallıkla katılması peri masallarına özgü bir başka niteliktir.[175] Ulises'in cam nesnelerin renklerini maviye dönüştürmesini de ekmeğe karşı iştahsızlığını da zeki annesi âşık olmasının bir belirtisi olarak yorumlar; içlerinde elmaslarla yetişen portakallar toplumdaki profesyonel kaçakçılık ortamına uygundurlar; can çekişen büyükannenin dışarı sızan yeşil kanı şirret kadının tam bir insan olmadığını vurgulamaya yarar. (Olası bağıntılar: yeşil genellikle ejderhalara ait bir renktir ve İspanyolcada *verde* kelimesi cinsellikle eşanlamlıdır.) 'Eréndira'da sert nesnelere –altın kaplamalı piyano, elmaslı portakallar, altın yelek– biçilen özel rol, peri masalının elle tutulur gözle görülür madensel varlıklara –altın yüzükler, metal kılıçlar, cam terlikler– eğiliminin bir tekrarıdır. [176]

Daha da ötesi, temiz kalpli âşıkların hilebaz ve acayip sefil kadınla mücadelesiyle 'Eréndira', beyaz perdedeki aşk hikâyelerinin ve *Pauline'in Tehlikeleri*[a17] melodramının geleneklerinden yararlanıyor. Ulises'in ağzından çıkan aşk yeminlerine pekâlâ en adisinden acıklı filmlerde rastlanabilir; örneğin Eréndira ile ilk karşılaşmasında şöyle der: "Herkes senin çok güzel olduğunu söylüyor. Çok doğruymuş." Ya da daha sonra, cadıyı öldürmesini isteyen Eréndira'ya: "Senin için her şeyi yaparım."[177] Bu satırların çıkarcı içeriği onlara kesin bir parodi tadı katıyor. Bu öykü aslında 1968 yılında film senaryosu olarak tasarlanmıştı, ancak 1984'te Brezilyalı Ruy Guerra tarafından hazırlanana kadar film uyarlaması yapılmadı.[178] Novella'nın başındaki gösterişli dekor akla Fellini'nin film setlerini getiriyor, [179] kaçan Ulises ise, silahını 'filmlerdeki silahşorlar gibi kendinden emin biçimde' savuran biri olarak betimleniyor. (Ancak kovalamacanın sonunda tabancanın işe yaramayacağı anlaşılır.) Öykünün son satırlarının Truffaut'nun *400 Darbesi*'nin sonundan etkilendiği açıkça bellidir; García Márquez'in 1959'da, bir dönüm noktası olan o film hakkında övgü dolu bir eleştiri yazdığını unutmamak gerek. Ancak 'Eréndira'da araç da değiştirilmiştir: Fransız gencin denize doğru uzun uzadıya koşma sahnesi merak uyandıracak şekilde donup kalır, García Márquez'in genç kızı ise önce okyanus kıyısı boyunca koşar, sonra da çöle yönelir –hâlâ koşmaktadır.

Öyküdeki başka olaylar, hareketli çizgi film türünün gülünçlü ritimlerini ve kaba fizikselliğini akla getirir. Bakire Eréndira çığlıklar atarak,

tırmalayarak dul adamın şehvet arzusuna karşı koyarken adam kızı havalandırır, kız da o ‘Medusa gibi uzun saçlarıyla’ bir an boşlukta asılı kalır –tıpkı bir kayadan düşmeden hemen önce çizgi film karakterlerinde görüldüğü gibi. Kızı ilk kez beklenmedik şekilde ziyaret ettiğinde, Ulises başını kızın karyolasının arkasından uzatırken görülür, ‘gördüğünün bir hayal olmadığını kanıtlamak isteyen Eréndira da kendi başını havluyla ovalar – bunlar çizgi roman meraklılarının bildiği gülünç hareketlerdir. 5. bölümde bahtsız fotoğrafçının zalimce öldürülmesi şimşek hızıyla anlatılır (“havaya fırladı, bisikletinin üzerine düşüp öldü” , bu da olayın dehşetini hafifletmeye yarar. Yaldızlı piyanonun sessizce patlaması ve kötü kalpli kadının bu olayı gülünç sayılacak şekilde küçümsemesi (“piyanolar durup dururken havaya uçmazlar ki,” der pek çok Tom ve Jerry çizgi filmindeki bir yere yerleştirilen dinamit çubuklarını hatırlatır. García Márquez bu suretle çizgi roman geleneklerini yüksek düzeyli sanat ayarına getirmiş oluyor –çok da uygundur bu, çünkü erken dönem makalelerinin bazılarında çizgi romanlar hakkında olumlu şeyler yazmış ve edebiyat sayılmalarını haklı bulmuştur.

García Márquez’in kısa yapıtlarının pek çoğunda olduğu gibi ‘Eréndira’ da derin bir hüznü (edebi açıdan) patlamalı mizahla ustaca birleştiriyor. Bir yanda, gerçek hayattaki Eréndiraların acılarını dünyamızda her gün yaşayan binlerce kişi var, tıpkı yaptıkları iyi işler tamamlanınca terk edilen sadık âşıklar da olduğu gibi. Ama yazar edebiyatta felaket masallarının kimseyi değiştiremeyeceğini ve toplumdaki kötülüklerin çoğu kez ahlaki açıdan yerilmek yerine zekice hicvedilmesinin daha iyi olacağını anlar. Öyküde öfke adilce dışa vurulunca işe yaramayabilir, ama öfkenin gülünçlü yanı öyküyü kurtarır. Kuşkusuz büyükanne tam bir kötülük simgesidir, ete kemiğe bürünmüş kalpsizliktir ama aynı zamanda hem görsel hem de psikolojik açıdan gülünçtür –tatlı dilli ikiyüzlülüğü unutulmaz. Benzer şekilde, âşıkların ilk geceki sohbetleri bir tek García Márquez’in aklına gelebilecek bir dizi tek satırlık şakadan oluşur –Ulises’in denizi ‘suyu bulunan çöle’ benzetmesi gibi ya da dalgaların üzerinde yürüyebilen bir adama gönderme yapması gibi: ‘ama bu uzun zaman önceydi’. Biçimindeki ustalıkla, yollarda yaşanan tropikal serüvenleriyle ve yarı şaka-yarı ciddi, yarı tatlı-yarı acı tadıyla ‘Eréndira’, García Márquez’in en hoş ve en kusursuz öykülerinden biridir.

Kırmızı Pazartesi’de de bir aşk hikâyesinin parodisi vardır

–ama gülünecek yanı pek bulunmaz. Bu kitap, García Márquez'in en karamsar ve içinde hiçbir eğlenceli yan bulunmayan tek kitabıdır (ama pek çok ironi barındırır). Aşk öğesi, sınıf, ritüeller, onur, din ve suç gibi kolektif meselelerle örülmüş geniş bir ağ içinde sunulur, ama talihin cilvesiyle bu öğe sonunda kendi başına var olur. Olay örgüsü son derece basittir: Gizemli, çekici, zengin bir genç adam olan Bayardo San Román, ağustos ayında meçhul bir kasabada ortaya çıkar, kendine bir eş aramaktadır. Ángela Vicario'dan hoşlanır, kız önce karşı koyarsa da orta sınıftan olan ailesi onu ikna eder. Altı ay sonra muazzam bir düğün yapılır; ama o gece Ángela'nın bakire olmadığını söyleyen Bayardo onu ailesine geri yollar. Suçlunun kim olduğunu öğrenmek isteyen annesi tarafından zalimce sorguya çekilen kız aynı kasabadaki başarılı bir Arap ailenin tek oğlu olan Santiago Nasar'ın adını verir. Öc almak isteyen ikiz ağabeyleri Pedro ile Pablo, Santiago'yu kendi evinin önünde, kasaba halkının gözleri önünde bıçaklarlar, halk bu cinayetin dehşetini uzun süre unutamaz. Hapiste üç yıl geçiren ikizler haklı nedenle cinayet işledikleri gerekçesiyle salıverilirler; Bayardo ortadan kaybolur; Ángela ise ansızın 'kocasına' âşık olur ve on yedi yıl boyunca her hafta ona mektup yazar, Bayardo bir ağustos günü elinde karısının gönderdiği iki bin mektupla çıkagelir ve 'İşte geldim,' der.

Görünüşte basit olan konusuna ve diline rağmen *Kırmızı Pazartesi*'nin numarasız beş bölümü kendi açısından *Başkan Babamızın Sonbaharı* kadar karmaşık bir hikâyedir. Yaklaşan cinayet ilk baştaki yedi kelimeden bellidir; dedikodular, 1. ve 3. bölümlerin sonunda cinayeti duyururlar; otopsi, 4. bölümün başında yer alır; 5. bölüm cinayetten sonra toplumdaki korkunç durumla başlar; gerçek cinayet, ki ondan önce soluk kesen gerilimli olaylar yaşanır, metnin son beş paragrafında bütün dehşet verici ayrıntılarıyla anlatılır. Cinayetin kendinden önce cinayetin sonuçlarını öğreniriz; cinayete nasıl gidildiğini ise ancak kitabın sonuna doğru. Aynı şekilde ilk üç bölümün her biri Santiago'nun adının anılmasıyla biter, sonuncusunda elbette ortadan kaldırılması anlatılır.

Başkan Babamız'da olduğu gibi düzenleme kronolojik olmaktan çok konulara göredir. İlk bölüm Santiago'nun hayatının son doksan dakikasına odaklanır; ikincisi Bayardo'ya ve zifaf gecesine ayrılmıştır; üçüncüsü ise, birtakım hukuki konuların ardından Vicario kardeşler üzerinedir; dördüncü bölüm, otopsinin ve olaya karışan ailelerin başına geleceklerin

anlatılmasının ardından Ángela'nın sonradan filizlenen aşkını anlatır; nihayet beşinci ve sonuncu bölümde, kasaba halkının tepkilerini anlatan satırların ardından takip ve cinayetin yer aldığı, gergin geçen birkaç dakika verilir. Faulkner gibi zamanla oynamak, artık García Márquez'in dağarcığındaki kusursuz ve son derece doğal bir edebi araçtır. [180]

Kırmızı Pazartesi'deki bir başka edebi ustalık bizzat anlatımın kendisindedir, çünkü bu sadece tüyler ürpertici bir cinayet hakkında değil, anlatıcının cinayeti parça parça bir araya getirme görevi hakkındadır. Bu romana pekâlâ da *Santiago Nasar'ın Ölümü* adı verilebilecekken seçilen başlık o ölümü birinin anlattığını da göstermektedir[a18]. İspanyolcada 'crónica' sözcüğü bir gazetecilik terimi olup bilgilendirici, genellikle siyasi olmayan, hatta sansasyonel nitelikte bir makaleyi belirtir. Gazeteci García Márquez'in iyi bildiği bir türdür bu ve aslında bu sözde raporun kaydını tutan da kendisidir, 'muhbir' olarak da kendi annesiyle babasını, kardeşlerinden dördünü ve müstakbel eşi Mercedes'i kullanmıştır. Cinayetin işlendiği tarihte kasaba halkından biri olarak kendini de hikâyeye katar ve aradan yirmi yedi yıl geçtikten sonra olayları anlatır; romancı, hem hızla bir gerilim ortamı yaratmayı başarmakta hem de okurlarının bu olayın niteliğini sonradan berrak bir biçimde anlamalarını sağlamaktadır, böylece okurlar o hummalı olaylara aynı anda iki bakış açısından birden tanık olurlar.

İlk sayfadan son sayfaya kadar, cinayeti kuşatan çeşitli eşmerkezli ve uzak zamanlar, hayatta kalan tanıkların daha yakın tarihli ifadeleriyle yer değiştiriyor. Metinde 'bana dedi' ya da 'itiraf etti' ya da 'pek çok kişi kabul etti' türünden pek çok söz var. Bir edebiyat araştırmacısı, anlatıcının incelemelerine doğrudan yardımcı olan tam otuz yedi konuşan karakter saymış, onların ifadelerinin toplamı bu türden 102 cümle sağlamış, ortalama her sayfada bir tane.[181] Bir başka araştırmacı romanda tam seksen karakter saymış[182], *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın büyük kısmını oluşturan, sokaktaki sayısız seslerin karşılığı. Ne var ki burada her şeyi bilen bir anlatıcının bulunmaması çelişkileri kaçınılmaz kılıyor. Belli bir örnek vermek gerekirse, bazı tanıklar o tekinsiz sabahı güneşli ve esintili olarak hatırlarken başkaları bulutlu ve çisentili olduğunu söylüyorlar. Öte yandan çoğunluk, aleyhindeki suçlamalara karşın Santiago'nun masum olduğunu düşünse de (duygudaş davranan anlatıcı da öyle), Ángela'nın onu neden yalan yere suçladığı hakkında çok sayıda karşıt düşünce de ortaya çıkar.

Sık sık işaret edildiği gibi, *Başkan Babamız* klasik polisiye hikâyenin pek çok geleneksel kalıbını gösterir.[183] Bir cinayet, bir neden, bir kurban ve bir müfettiş yerine burada adaletin rolü var –yargıcıyla, avukatıyla bir dava ve çokça başvurulan bir yasal mektup görülür. Aynı şekilde otopsi sahnesinde Santiago'nun yaraları tıbbi açıdan kusursuzca tek tek anlatılır. Metin, bu türe özgü başka kesin ayrıntılar da içeriyor. İlerleyen saat özenle dile getiriliyor: 5.30, 6.45, 6.58; Santiago'nun silah koleksiyonu –markaları ve modelleriyle– ciddiyetle sıralanıyor; ikizlerin iki takım bıçağının tipleri ve boyu özenle betimleniyor. Sonlara doğru da alışıldık açıklama ile cinayetin ve sonuçlarının özeti geliyor.

Ama bu, farklı bir dedektif romanı. Ne de olsa olayların normal akışı tersine çevrilmiştir. Canilerin kimlikleri ve nedenleri ilk bölümün yarısına gelindiğinde ortaya çıkmış oluyor. Cinayet ise son sayfalara kadar açıklanmıyor. Santiago'nun muhteşem silah koleksiyonunun işe yaramadığı, tam da onun şaşkın masumiyeti nedeniyle anlaşılıyor. İkizler yasal olarak aklansalar da onur cinayetlerinde büyük olasılıkla jürisiz adalet yanlış yönde kullanılmıştır. Böylece bu dedektif hikâyesinde büyük bir boşluk kalır; açıkça konuşmak gerekirse cinayetin bilinmeyen bir yanı yoktur, ancak cinayet, cinsellik 'suçunun' çözülmemiş sırrına meydan verir.[184] Pişmanlık duymayan katiller teslim olurlar, ama bu kusursuz cinayette bir anlamda asıl suçlu, güvenilmez olan, tanıklık etmek istemeyen kız kardeşleridir.

Kanlı cinayetler ve taşra şövalyeliği üzerine kurulu doğal bir polisiye roman olabilecekken, *Kırmızı Pazartesi*'ye García Márquez'in metne kattığı Yunan tragedyası, dini ritüeller ve başka kadim kalıntıları hatırlatan öğelerle özel bir derinlik ve gerilim verilmiş oluyor. Mekân ve eylemin klasik birleşimini izleyen roman, kurbanın evinde başlayıp orada bitiyor ve kitabın her sayfasında o bir tek cinayetin damgası okunuyor.[185] Zaman birliğine gelince, odak noktasındaki olaylar bir gün önceki düğün şenlikleriyle (somut belirtiler olmasa da muhtemelen güneş batarken) ertesi sabahın şafağı arasındaki on iki saati içine alıyor. Asıl romanı kuşatan zaman ise doksan dakika kadar, Santiago'nun üst katta saat 5.50'de kalkmasından mutfakta 7.05'te ölüp yere düşmesi arasında geçen süre kadar.

Sofokles'in *Kral Oedipus*'unda olduğu gibi karanlık kehanetler ve ön belirtiler var, bazılarını müstakbel kurban bilmeden yapıyor. Evdeki

hizmetçi Victoria tavşanın bağırsaklarını köpeğe verince dehşete düşen Santiago, “Vahşileşme, ya o bağırsaklar bir insana ait olsaydı?” diyor. Gerçekten de sonunda Santiago kendi bağırsaklarını tutuyor. Düğünde, çiçek süslemelerini ölüler için yapılanlara benzetip, “Ben cenazemde çiçek istemiyorum,” diyor. “x’in onu son görüşüydü” kısa cümlesi metnin içinde dört farklı yerde kullanılıyor, ikizler de planlarını salt 3. bölümde sekiz kez açıklıyorlar.[186]

Santiago’yu uyarmaya çalışan pek çok insan engellendiği, yanlış bilgilendirildiği ya da umursanmadığı için yaşanan inanılmaz talihsizlikler, heyecanlı anlatım içinde, akla gelen her şeyin, nedendir bilinmez rast gitmediği acı anlara benziyor. Ama tümden bakınca tesadüfler birikip bir kaçınılmazlıklar zinciri oluşturuyor. Tıpkı, harekete geçirdiği çarkın amansızca kendine yöneldiğini oyunun çok geç bir noktasında anlayan Kral Oedipus gibi zengin Santiago da kendi yazgısına mühürleniyor, hatta olan bitene ilgisiz kalmaya mahkûmmuş görünüyor ve şaşkınlığı içinde nişanlısının babasından gelen silahlı direniş teklifini geri çeviriyor. Bunlara ek bazı bildik belirsizlikler de var. Genç kızın bekâretinin bozulmasından özellikle Santiago suçlu olmasa da başından itibaren bizde gururlu ve kibirli bir genç adam duygusu bırakır, ama hizmetçinin kızını iğfal eder, daha sonra da anlatıcıya Ángela hakkında “senin alık kuzenin” diyerek dalga geçer. Toplumda ve cinsel konularda büyüklenmelerine uygun olarak öldüğü dakikalarda Santiago’ya trajik ve yiğitçe bir gurur gelir –her zamanki dik duruşuyla yüz metre kadar yürür, evlerinin önünden geçtiği şaşkın komşuları selamlar, ırmağın karşı tarafındaki teyzesine öldürüldüm diye seslenir, evine ulaştıktan sonra düşüp ölür.

Kırmızı Pazartesi iki büyük kolektif olayı anlatır –neşeli bir düğün (ıssız eve yapılan serenat dahil) ve sonra da, geçit töreni izlercesine meydanda toplanan kasaba halkının gözleri önünde işlenen trajik cinayet. Aslında “biz”, 5. bölümün ilk paragrafının dilbilgisi açısından öznesidir, ondan sonra anlatıcı işin içindeki bireylerin cinayetten nasıl etkilendiklerini anlatır –örneğin Ángela’nın sarsıntı geçiren babasının ani ölümü ya da Santiago’nun nişanlısının kaderi olan fuhuş. Burada –Celeste Dangond ve Poncho Lanao gibi pek rastlanmayan adları olan– karakter sayısı, onların cinayete karışmış olduklarını ve/veya alınyazılarını öğrenmemizle birlikte hızla büyür. Böylece Santiago’nun ölümünün halktan kimlerle bağlantılı olduğu ortaya çıkar, bu bağlar gösterilip birer birer sıralanır, cinayet de

gitgide bir kolektif kurban töreni halini alır. “Kurban” sözcüğü daha önce, kasap olan Vicario ikizlerinin işi nedeniyle de farklı yerlerde kullanılmıştır; bu tekrarlamalar, cinayeti, kendi kendini görevlendiren (soyadları bu rollerini ima eder) papazlar tarafından gerçekleştirilen bir başka dini eylem olarak görmemiz için bizi önceden hazırlar.

Romandaki dine yönelik imalar da olayların ritüeli çağrıştıran doğasını vurgulamaktadır. İspanyolca başlıkta ölüm anlamında ‘anunciada’ kullanılmaktadır ki bu da akla kuvvetle ‘annunciation’ (anons-ilan) sözcüğünü getirmektedir. Cinayet sabahında önce piskoposun gelişi halk arasında büyük bir heyecanla karşılanır, ama piskoposun kısaca ve üstünkörü kutsaması onları hayal kırıklığına uğratır, duyguları, hemen arkadan gelecek olaylarda doruğa çıkacaktır. Kitaptaki temel isimlerden çoğu dinsel bağlantıları nedeniyle seçilmiş gibidir: Ángela (melek); Pedro ve Pablo (havarilerin adları); anneleri Purísima (saflık); babaları Poncio (Pontius[a19]); Bayardo San Román (aziz değildir); Nasarların evinin adı *İlahi Yüz*, hizmetçilerininki Divina Flor’dur (ilahi çiçek-Santiago’nun sevgilisi Flora’nın adına ironik bir koşutluk); ve en iyi arkadaşını kurtaramayan tıp öğrencisi Cristo (Cristóbal’ın kısaltılmışı) Bedoya.[187] Santiago Nasar’ın adında da çarpıcı bir paradoks vardır, Santiago Aziz James’dir, Kuzey Afrikalıları öldüren İspanyol’un adı burada bir Arap’a verilmiştir (Hıristiyan olsa da).[188] García Márquez’in romandaki kardeşleri arasında o gün Santiago’yu en çok rahibe kızkardeşi görür (adı hiç geçmez), Ángela ise bir yerde rahibeye benzetilir. Genel bir bakışla, isim listesi ibadet için bir araya getirilmiş bir liste gibidir.

Kırmızı Pazartesi’deki eylemin arkaik tadını, onun eski zaman içindeki belirsiz yeri ve önceki çağlara ait teknolojinin mevcudiyeti artırır. Kesin olarak belirtilmese de olay, T-model Fordların yeni ortaya çıktığı 1920’lerde geçmektedir. Ayrıca Bayardo’nun babası bir zamanlar Albay Aureliano Buendía’ya savaş ilan etmiştir (yani 1890’larda), düğünde orkestralar vals çalar. Önemli olan husus, romanda adı geçen iki otomobilin sahibinin de San Roman’a yabancı olan kişiler olmasıdır; başvurulan tek iletişim aracı telgraftır; piskopos da Amerikalı okurların aklına Mark Twain’i getirecek bir eski moda yandan çarklı gemidedir ki bu gemiler 1950 yılına gelindiğinde Kolombiya’da kullanımdan kalkmıştı.

Kırmızı Pazartesi’nin kadim geleneklere ilk bakışı, ortaçağın büyük İspanyol-Portekizli şairi Gil Vicente’nin on yedi dizelik bir şiirinden alınma epigrafta görülür (‘aşkı kovalamak/şahin avlamak gibidir’). Olağanüstü bir güzellikte ve şaşırtıcı bir basitlikte olan bu kaynak şiiri başka bir dile çevirmek neredeyse olanaksız ise de temel fikir, aşkın bir spora benzetilmesidir, av yanlış seçilirse tehlikeyi, savaşları ve dertleri beraberinde getirir. Özgün İspanyolcasında önemli bir kelime oyunu vardır, ‘altanería’ sadece şahin avlamak değil aynı zamanda ‘kibir, azamet’ anlamına da gelir.[189]

Böylece ta başından, *Kırmızı Pazartesi*’nin hem romantik bir kovalamayı hem de insan gururunu ve gücünü anlatacağı belli olmuştur. Romandaki iki romantik erkeğin ikisi de ilk başta kibirli ve burnu büyük olarak tanıtılır. Şahin avlama konusunda uzman olan Santiago’dan bir yerde ‘bir serçe şahin’ diye söz edilir. Bu bir dizi renkli ve yaratıcı kavram, anlatıcı genelevde Gil Vicente’nin ilk üç dizesini söyleyerek Santiago’yu (isim vermeden) uyarmayı hatırlayınca romanın ortasında yeniden yön değiştirir: ‘Savaşkan bir turna kuşunu kovalayan bir şahin/ ancak ıstırap dolu bir hayat umabilir’; bununla birlikte burada turna kuşuna değil balıkçıla av demek daha doğru olacaktır. Kitaptaki ikinci alıntı (ve şiirin başı) romantik aşkın uzlaşmaz yanını vurgular, adeta ‘siyasetini’. Gördüğümüz üzere ne kadar güçlü ve muktedir olsalar da hem Santiago hem de Bayardo savaşkan balıkçıl Ángela tarafından bilmeden hizaya getirileceklerdir.

Kırmızı Pazartesi’nin özünde bir aşk hikâyesi vardır, gelenekler, çatışmalar, yanılsamalar ve aşk duygulanmaları hakkında bir hikâyedir o. Santiago konusunu bir an bir kenara bırakarak romanı şu şekilde özetleyebiliriz: Zengin ve yakışıklı erkek kasabanın kızına kur yapar; önce bozuşurlar, sonra barışırlar. Aşk hikâyesinin ilk bölümleri peri masallarındaki aşkları çokça anıştırır. İnce beli, gümüş tokalı kemerleri ve deri eldivenleriyle Bayardo ilk başta ortaçağlı bir derebeyini andırır. Adı, ister istemez on beşinci yüzyıl Fransası’ndaki ünlü ‘korkusuz ve kusursuz şövalye’yi getiriyor akla. Bir kahramana yakışan özelliklere sahiptir, yörenin en üst dereceli asker ailesinden gelmektedir, kilise Latincesi ve Mors alfabesi bilmektedir, şampiyon bir yüzücüdür. Kur yapması ise baştan aşağı gösteriş ve seremonidir: Ángela’ya düğün hediyesi olarak en sevdiği evi satın alır, düğün eğlenceleri toplumun paylaştığı erotik hayallerin kutsanmış bir aynası gibidir.

Bu ve başka pek çok romantik formül, *Kırmızı Pazartesi*'de ciddi olarak alt üst olur. Sorun, ilk başta Bayardo'dan hoşlanmayan, onun 'kibirli ve kendini beğenmiş olduğunu düşünen Ángela ile başlar, ama aynı zamanda yıldığını da hissedince onun 'kendisine fazla gelen bir erkek' olduğunu düşünür. Elbette sevmez Bayardo'yu, ama bu işte maddi kazanç gören annesi Pura, Ángela'ya 'Aşk da öğrenilir,' der. Felaket gecesi ve namus gereği işlenen cinayet, anlatıcı Márquez'in bilge annesinin ağzından şu mütevekkil ve etkileyici düsturun çıkmasına neden olur: 'Onur aşktır', ki kasaba halkının büyük kısmı da aynı görüştedir. Ángela'nın ise alıngan ve esnek olduğu anlaşılır, evliliğe zorlanmış olsa da ustalıkla direnir, örneğin Bayardo –iki saat gecikerek– gelene kadar gelinliğini giymeyi reddeder. Romanın başkarakterleri arasında bir tek o, ölüme ya da aşağılanmaya boyun eğmez, Riohacha'da yalnızlık içinde terzilik yaparak yaşarken kendini tanır ve kendine has dingin bir vakar sahibi olur.[190]

Bu süreçte Ángela bir kadın olarak büyür. Fırsatçı annesi tarafından cezalandırılırken Bayardo'ya karşı duygu beslemeye başlar, bu duygu onun Bayardo'ya iki bin mektup yazıp göndermesine yetecek kadar güçlü ve kalıcı bir kavrama dönüşür. Tuhaftır ki tombul ve kelleşen Bayardo'nun sonunda 'balıkçıl' diye nitelenmeye bile değmeyecek bencil bir adam olduğu ortaya çıkarken Ángela'nın gecikmiş tutkusu romandaki tek gerçek ve kalıcı romantik duygu bağı olacaktır. *Kırmızı Pazartesi*'nin ilk evrelerinde toplumsal saygınlık, bekâret fetişizmi ve aile onuru gibi konularla sıkı sıkıya bağlı bir duygu olan aşk, sonunda kendi iç dinamiğine ve geçmişine sahip gerçek kişisel bir duygu olarak gelişir, bu da ancak güç ve kontrol namına ne varsa bir kenara atılıp bastırıldıktan sonra olur, bir de artık erkekle aynı konumda bulunan kadının ona yürekten boyun eğmesiyle.

Ángela'nın iki bin mektubunda, gizli âşıktan doğru nişanlıya ve terk edilmiş eşe kadar bütün duygular baştan sona yansıtılsa da o sayfalarda okura sunulan tek alıntı, neredeyse klişeleşmiş bir roman cümlesidir: "Aşkımın kanıtı olarak sana gözyaşlarımı gönderiyorum (ama mektubun o noktasında gözyaşı değil, mürekkep lekesi vardır). Mektup aşkı kuşkusuz yazılı aşk geleneğinin en bilinenidir, edebi kökleri mektup aracılığıyla yürütülen aşklardadır, içine mesafe ve ertelenmiş tutkular türünden hayatın gerçekleri de katılmıştır. Burada, mektubu alan kişinin mektupları açmayıp biriktirmesi bu kara mizahı pekiştirir, çift sonunda yüz yüze geldiğinde okuduğumuz tek cümle, herhangi bir neşeli sevgi sözcüğü değil,

Bayardo’nun ağzından çıkan sıradan ve ahmakça söylenmiş “İşte geldim” olur. [191]

Bu mektuplar ve temsil ettikleri şey, *Kırmızı Pazartesi*’de az çok değeri düşürülen ve dalga geçilen pek çok aşk geleneği arasındadır. Santiago da Flora’ya aşk mektupları yazar, ama erkeğin ölümünden önce, yanlış bilgilendirilen Flora isteriye kapılıp mektupları onun suratına fırlatır. Dul Xius’un yoksun kaldığı aşkı da vardır, onun soylu duyguları Bayardo’nun coşkulu maçoluğuyla baş edemez. Düğünde, anlatıcı, Mercedes adlı genç kıza içinden gelerek teklifte bulununca bu türden bir başka birlikteliğin başlangıcı görülür (bu başlangıç gerçek hayatta uzun bir evliliğe götürecektir). Doğal olarak aşk skalasının öbür ucunun Maria Alejandro Cervantes’in genelevi olacağı düşünülür, ama orası aslında bir tür sığınak ve erotik ‘okuldur’. Uzun adı, eski kahramanlıkları ve edebiyatı yansıtan madam, otorite sahibi ve yeniyetme Santiago’nun âşık olabileceği bir kadın olarak tanıtılır. Evdeki hizmetkârlarla ve basit fahişelerle olan ilişkilerinde zengin birer erkek olarak cinsel güçlerinden en çok yararlananlar elbette Santiago ile babasıdır. García Márquez’in öteki romanlarında olduğu gibi *Kırmızı Pazartesi*’de de erotizm pek çok şekle bürünür, en manevi ve diğerkâm olandan en baştan çıkarıcı ve adi olana kadar.

Kırmızı Pazartesi’nin etkisi, hikâyenin, yazarın yakından yaşadığı bazı gerçek olaylara dayandığını bilmemizle daha da artar. Gerçek cinayet 22 Ocak 1951, Pazartesi günü Sucre kasabasında işlenmiştir, García Márquez’in ailesinin on yıldır yaşadığı yerde. Aşağıda gerçek hayattaki olayların temel bir özeti verilmiştir. [192]

Bir yıl süren romantik bir ilişkiden sonra, arazi sahibi bir ailenin oğlu olan yirmi dokuz yaşındaki Miguel Reyes Palencia, aynı kasabadan Margarita Chica Salas adında yirmi iki yaşında bir öğretmenle, bir cumartesine denk gelen ayın yirmisinde, sabah 7’de evlenir. Kızı seviyordur, ama onu evliliğe zorlayan kızın ağabeyleri (ikiz değildirler) José Joaquin ile Victor Manuel olmuştur; geçimlerini balık ticaretiyle sağlayan ağabeyler, genç çift hakkında iftira boyutunda dedikodular duymuşlardır. Düğün gecesinde Miguel sarhoş olur, eğlenceden sonra da bütün bir gün ve gece uyur. Ayın 21’i pazar sabahı erkenden, Chicalar’ın evindeki bir yatak odasında uyanır, yanında çıplak yatan Margarita’yı görür ve onun bakire olmadığını anlar. Kızı döver, onu kirleten adamın adını sorar, ama kız vermez. Sonra kızı alıp

Bayan Chica’ya geri götürür, ama kadın dizlerinin üzerine çökerek skandal çıkmaması için birkaç hafta beklemesini ister genç adamdan. Margarita’nın ağabeyi Victor gelir ve adamın adını sorar; kız Cayetano Gentile’nin adını verir ve gözyaşlarına boğulur.

Yirmi dört yaşındaki, uzun boylu, zarif, yakışıklı Cayetano, İtalyan göçmeni başarılı bir ailenin oğludur ve tıp fakültesi üçüncü sınıf öğrencisidir. Margarita ile eskiden bir kez nişanlanmıştır ama bu onun Miguel Reyes Palencia ile içki arkadaşı ve dost olmasını engellememiştir. Öleceği sabah Cayetano balayı yolculuğuna çıkacak Miguel ile Margarita’yı uğurlamak üzere nehirdeki limana gider, ama tuhaftır ki çift görünmez. Orada Cayetano, García Márquez’in Cartagena’daki babasına bir mektup yollar ve Gabo’nun kardeşleri Luis ile Margot’a rastlar, kendisini kahvaltıya davet ederler. Cayetano, aynı gün ailesinin *El Verdún*’daki çiftliğine gideceğini söyleyerek teklifi kibarca reddeder. Sonra da sevgilisi Nydia Naser’i görmeye gider, ancak iki katlı evin karşısındaki bakkal dükkânında José ve Victor Chica’nın kendisini öldürmek üzere beklediklerinin farkında değildir.

Cayetano’nun evinin yakınında kalabalık toplanmaktadır. Annesi Julieta, tanıdığı küçük bir oğlan onu ölüm tehdidi konusunda uyardığı için evin içindedir. Chica kardeşlerden birinin eve doğru koştuğunu, ama oğlunun karşı köşeden hızla yaklaşmadığını görünce, kapıyı çarparak kapatır ve her iki kapıyı da kilitler. Ön kapıya ulaşan Cayetano kapıyı yumruklayıp haykırmaya başlar. Kapıdakinin, kendisinin peşindekiler olduğunu sanan Julieta korunmak için evin içine koşar. Cayetano kaçar, yandaki otelde nedense durmaz (orada bir polis memuru vardır) ve onun yanındaki eve dalar, ama kurbanına yetişen Victor onu on dört yerinden bıçaklar. Cayetano ayağa kalkıp sarkan bağırsaklarıyla evine kadar yürümeyi başarır. Orada akrabalarının arasında, “Ben masumum” diyerek ölür. Chica biraderler hemen teslim olurlar, bir yıl hapiste kalırlar, sonunda aklanırlar. O arada Chica ailesi oradan taşınmıştır, utanç duyan Margarita da tam iki yıl dışarıya adım atmaz. Miguel ise evlenir, sigorta acentesi olur, on iki çocuğu doğar ve olanlarla ilgili hiçbir pişmanlık duymaz. Ondan sonra Margarita’yı sadece iki kez görür, ilkinde cezanın iptali sırasında ve yıllar sonra ne olduğu bilinmeyen bir maddi sorun için. Kasaba halkının çoğunluğu Cayetano’nun suçsuzluğuna inanır.

O tarihte Cartagena’da bulunan genç Gabo bu cinayetin etkisinden uzun süre çıkamayacaktır. Olaya karışan herkesi tanımaktadır; Cayetano çocukluk arkadaşıdır, Julieta da Gabo’nun erkek kardeşlerinden birinin vaftiz annesidir. Üç yıldır gazetecilik yapan García Márquez bu olay hakkında bir makale ya da bir roman yazmayı düşünür, ama editör arkadaşı Germán Vargas her şeyin zihninde durulmasını beklemesini önerir, akrabalarının ve kişisel anılarının oğlunun kitabına yazıldığını görmek istemeyen annesi de beklemesini arzular. Hem çırak yazar, hikâyesini hangi ilkeye göre düzenleyeceğini bulamamıştır, bunu sağlamak üzere arkadaşlarıyla sık sık hikâyenin üzerinden geçmiş, kurguda, Álvaro Cepeda’nın deyişiyle, hâlâ “aksayan bir şey” olduğunu hissetmiştir. Aslında, birkaç on yıl sonra, araları açılan çiftin yeniden birleşmelerinin kurguya eklenmesini öneren Cepeda olmuştur, işte o anda romancının zihninde her şey yerli yerine oturmuş, önemli olanın ‘vahşi bir cinayetin’ anlatılması değil, ‘müthiş bir aşkın gizli tarihi’ olduğunu anlamıştır. Diğer bir deyişle, anlatılmayı bekleyen bir aşk hikâyesi vardı.

Aslında yeniden biçimlenen kurguya imgesel yönünü veren aşk faktörüdür. Hem damat hem de suçlanan âşık fazlasıyla romantikleştirilirler. Santiago’nun Arap kökenleri onu daha da uzak ve egzotik kılar, uzaklardaki Riohacha’da sürgüne gitmesi Ángela için de aynı etkiyi gösterir. Coğrafi açıdan gerçek Sucre epeyce içerilerdedir, ama *Kırmızı Pazartesi*’deki meçhul kasabadan bakınca, korsan efsaneleriyle ve romantik okyanus seferleriyle ışıltılı Karayip Denizi birden çok kez görülür. Gelinin intikamcı ağabeyleri yeniden ve ikiz olarak doğarlar, bir tür ‘büyülü’ durumdur bu, kasaplık meslekleri palaları ustalıkla kullanmalarını ve ‘kurban’ kelimesinin ilk başlarda üst üste yer geçmesine izin verir. Piskoposun ziyareti dini bir ‘atmosfer’ yaratabilmek üzere elbette tamamıyla uydurmadır.

Sayısız başka ayrıntı da değiştirilmiştir, burada hepsini sıralayacak yerimiz yok. Durum tam tersine çevrilerek, anlatıcının annesi kurbanın vaftiz annesi olmuştur, kurban onun ikinci adını taşımaktadır, böylece ortak bağlar sağlamlaşmaktadır; öte yandan öğretmen olan Ángela değil, Bayan Vicario’dur. Cayetano’nun sevgilisinin soyadı ‘Naser’ aslında farklı bir biçimde korunmuş, ama Santiago’ya verilmiştir. Sanatsal nedenlerle olayın hukuki yanı da oldukça büyütülmüştür. Romanın hafiye anlatıcısının sıkı sıkıya incelediği 500 sayfanın 322’si yerine yazarın gerçekte başvurabildiği tek yasal belge, savunma için sunulan dilekçenin yedi tam sayfasıydı. İşin

daha da ironik yanı şuydu: García Márquez Chica kardeşlerin savunma avukatıyla görüşmüş olsa da adamın yaşı o tarihte epey ilerlemişti, öteki namus cinayetlerinden bir farkı olmayan davayı pek hatırlayamıyordu – bunun da *Kırmızı Pazartesi*'deki bilgili ve kültürlü yargıcın (bizim için) gösterdiği şaşkınlıkla hiç ilgisi yoktur.

Kırmızı Pazartesi tam da böyle basit bir şifreyi akla getirmektedir, daha genç ve daha çağdaş okurlara (yazarın iki çocuğu da dâhil) bilim kurgu kadar uzak gelen bir şifredir bu.[193] Bu açıdan bakılınca kitap böyle bir şifrenin bir kısmını oluşturan maçoluğu inceden inceye eleştirmektedir. García Márquez röportajlarında çoğunlukla maçoluk karşıtı olduğunu söyler,[194] romanda da bu tür ahlak anlayışına ara sıra saldırılır, özellikle de erkeklerin karşısında kadınların yalnız kalmasından yakınan ve Pedro'nun kasap bıçağıyla tıraş olmasından 'maçoluğun doruğu' diye söz eden dükkâncı Clotilde tarafından. Andaluzyalı Lorca'nın *Kanlı Düğün*'de gerçek evlilerle ve köylülerin kan davasıyla yaptığını yapan Kolombiyalı romancı, şiirsel ve yarı antropolojik biçimde ritüel bir cinayeti yeniden kuruyor, bir trajedi yaratacak şekilde onurlu bir tarafsızlıkla ele alıyor onu, ama bu yapıt kendi ahlak eleştirisini de sunuyor bize. Gördüğümüz gibi, gerçek aşkın ancak maçoluk ve ona bağlı değerler sıyrılıp atıldığı zaman kendini bulduğu anlatılıyor.

Kolera Günlerinde Aşk, García Márquez'in en kapsamlı romanıdır, Bruguera Yayınevi'nin bastığı İspanyolca özgün metin beş yüz sayfadır. Numaralandırılmamış altı bölümden sonuncusu romanın beşte biri kadardır ve kendi başına *Kırmızı Pazartesi*'den bile uzundur. Birçok bakımdan şaşırtıcıdır bu kitap. Bir açıdan bakıldığında (deyim yerindeyse) eski moda güzel bir aşk hikâyesidir, bu olgu kitabın adında verilmiştir, İspanyol okurlar bu başlığı kısaltıp *El amor* derler, biz de aynen kısaltacağız.

Kitap aynı zamanda on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğine bir geri dönüştür, García Márquez ile bağdaştırdığımız düşgücüne burada çoğunlukla rastlanmaz. Bulunan birkaç belirgin istisna da Fransızca ve Latince konuşan, hatta köpek gibi havlayan uğursuz, renkli papağan ile nehirden geçen gemilere kıyıdan mendilini sallayan kadının perişan hayaletidir. Hikâyenin geçtiği yer, Balzac'a yakışır türde betimlemelerle sıkı sıkıya dokunmuştur, olayın geçtiği meçhul kentin kendine örnek olarak eski valilik

mahallesi ve parke taşı döşeli sokaklarıyla sevimli, görkemli sömürge kenti Cartagena'yı aldığı bellidir.

Kentin aynı zamanda Barranquilla ve Santa Marta'yı andıran yanları da vardır[195], örneğin, 1929'da Güney Amerika'ya yaptığı bir iyi niyet turunda (Cartagena'da değil de) Barranquilla'da mola veren havacı Charles Lindbergh'in ziyaretinden söz edilir. Yine de, Urbinolar balonla seyahate çıktıklarında üstünden geçtikleri değil de görebildikleri bir arazi olarak betimlenen tek yer Cartagena'dır (A, 330). Ayrıca uydurma işaretler vardır –Gospel Parkı ve Yazarlar Çarşısı (burada Florentino şiir kitapları okur ve okuma yazma bilmeyen âşıklar için aşk mektupları yazar), San Juan de la Ciénaga ve Puerto Padre gibi hayali kasabalar da[196]. Öte yandan Magdalena Nehri boyunca yapılan uzun gemi yolculuğundaki çeşitli duraklar, 1943 yılının yalnız, yeniyetme Gabo'sunun bildiği duraklara, Santa Fe (Bogotá'nın adı böyleydi) trenine binilen La Dorada'daki istasyon dahil olmak üzere bire bir uyar.

Olay yaklaşık altmış yıllık bir süreci kapsar, 1875'ten 1935'e kadar. Fermina Daza, Florentino ile ilk kez gizlice nişanlandığında on üç yaşındadır, üç yıl sonra da nişan bozulur. Aradan fazla uzun bir zaman geçmeden yeni evlendiği kocasıyla birlikte balayına çıkar, Offenbach'ın *Hoffman'ın Masalları*'nın galasını (1881) izleyeceklerdir. Dr. Urbino'nun garip ölümünden bir gün önce çift, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'un Hollywood versiyonunu izlemeye gider, 1930'da yazılan eser muhtemelen bir yıl kadar sonra Colombia'da sinemaya uyarlanmıştı. Fermina dul kaldığında yetmiş iki yaşında olduğundan ve Florentino'nun ona ikinci kez kur yapması bir yıl on ay sürdüğünden kitabın sonları 1933 ile 1935 arasına denk geliyor olmalı.

Olay örgüsü daha basit olamazdı: On yedi yaşındaki Florentino Ariza, Fermina Daza'ya âşık olur, biraz kuru da olsa karşılık alır. Fermina'nın anlaşılmaz kaprisleri toplumda yer edinme hırsına kapılan babasınınkiyle birleşip baskı yapınca ilişkileri kopacaktır. Fermina daha sonra soylu aristokrat Dr. Juvenal Urbino ile evlenir, biraz çaba harcayarak büyük hanımefendi rolüne girer, Florentino ise yerel bir nehir taşımacılığı şirketinin üst düzey yöneticiliğine yükselir, en az 622 aşk ilişkisi olur. Elli yıl sonra Dr. Urbino ölür; cenazeden sonra Florentino beslediği aşkı dul

kadına itiraf eder; bunu itiş-kakışlı karmaşık bir flört izler; sonunda nehirdeki bir gemi gezisinde vuslata ererler.

García Márquez'in bu romanının hazırlanmasında hem deneysel hem edebi pek çok öğe kullanılmıştır. Göreceğimiz gibi, çok farklı bir aşk hikâyesidir, iki gencin çok bilindik romantik kavuşmasını değil, yetmişli yaşlarındaki bir çiftin aşkını anlatır. Çünkü *Kolera Günlerinde Aşk*'ın ikinci büyük teması, yaşlanma ve getirdiği zorluklardır ki bu süreç de kolay kolay romantikleştirilemez. *Kolera Günlerinde Aşk*'la ilgili röportajlarında García Márquez, Simone de Beauvoir'ın *Yaşlılık* adlı kitabını okumuş olduğundan söz eder, kendi romanını da Fransız yazarın bu konuyu klasik açıdan incelediğinin farkında olarak ve o konuda adamakıllı bilgilenerek yazmıştır.[197] Simone de Beauvoir'ın da ilk başta yaptığı gibi *Kolera Günlerinde Aşk* yaşlanmaya eşlik eden fizyolojik değişiklikleri anlatır: 5. bölümde Florentino'nun saçları ve dişleri dökülür; 6. bölümde düşer ve bacağı kırılır; gemideyken Fermina'nın bir kulağı ansızın duymaz olur; çıplak, kırışık omuzları ve kurbağa derisine benzeyen cildi aşağılama derecesinde dürüstçe betimlenir; insan ekşimesinin genel kokusu verilir.[198] Dr. Urbino'nun ve Florentino'nun annesi Tránsito'nun –kâh biraz komik, kâh yürek burkucu– bellek kaybı da vardır. Florentino, zamanın başkaları için geçtiğini psikolojik ama öznel bir biçimde hisseder, ancak kendisi için de geçtiğini kavrayamaz; de Beauvoir bu çelişkiye sayfalar ayırmıştır.[199]

Kolera Günlerinde Aşk'ta aynı zamanda yaşlılıktaki cinsellik üzerine hararetli bir tartışma da sürdürülür. Teselliyi 'cinsel huzurda' bulan seksen bir yaşındaki Dr. Urbino'da, Plato, Seneca ve tarihteki öteki bilge ahlakçıların yücelttiği, erotizm karşıtı, aşırı bir mantıkçılık somutlaşır. Hatta sondaki bölümde Urbinoların yirmi yıldır sevişmedikleri ortaya çıkar, kızları mutsuz Ofelia orta yaştaki aşkın 'gülünç', yaşlılar arasındaysa gerçekten 'tiksindirici' olduğunu düşünür. Bütün bunlar yetmiş sekiz yaşındaki Florentino'nun azalmak bilmeyen cinsel gücüyle ve o sırada hayatının aşkını yaşamasıyla apaçık tezat oluşturmaktadır. Florentino ile Fermina, yaşlılık yıllarında yaşanan erotizmle acımasızca alay eden ve yaşlılar arasında cinsel ilişki olması fikrinin dehşet uyandırdığını inatla iddia eden geleneksel bilgeliğin eski kalıplarını anlamlı bir biçimde çürütürler.[200]*Kolera Günlerinde Aşk*, yaşlılar arasındaki seksi yüceltir ve 'pis yaşlılar'la ilgili saçma ama inatçı klişeleri geçersiz kılar. Yazarın aklına bu roman fikri ilk kez bir gece, bir gemide yaşlıca bir çifti dans ederken

görüp etkilendiğinde gelmişti, sonradan bu sahneyi romanının heyecanlı doruk noktası yaptı.

Yaşı ilerleyen bir yazarın kitabı olan *Kolera Günlerinde Aşk*, bazı bakımlardan García Márquez'in hayat deneyimlerinin ve bilgeliğinin sakin bir özetidir. Kendisine malzeme sağladığı için böyle iki deneyim kayda değer. Daha önceki Florentino-Fermina ilişkisi büyük ölçüde García Márquez'in kendi anne-babasının flörtüne dayalıdır.[201] Babası Eligio García, tıpkı Florentino gibi keman çalıyordu, inatçı aşklarını canlı tutan telgraf haberleşmeleri bu romanda 'çok dikkatli bir tarihi biçimde' neredeyse kelimesi kelimesine korunmuştur.[202] Yıllar sonra, yazar bu roman için araştırmalar yaparken, yetmişli yaşlarını süren anne-babasının –o sırada– hâlâ seviştiklerini tesadüfen öğrendi![203]

Yazar üzerinde büyük etkisi olan, gerçek hayattan alınma bir başka olay, 1960'larda Meksika'da, kırk yıldır her yıl Acapulco'da buluşan, hep aynı otelde kalıp aynı restoranlara giden, birbirini seven yetmişli yaşlarındaki Amerikalı bir çift hakkında okuduğu bir gazete haberiydi. Gizli bir aşktı bu, çünkü ikisinin de başkalarıyla mutlu evlilikleri vardı, bu gerçek ancak bir sandalcı bu çifti paraları için öldürdüğünde ortaya çıkmıştı.[204] Hem ürpertici hem hayret verici bu olay, garip bir ölüm karşısında duygudaş olmamıza yol açarken aynı zamanda ne tuhaftır ki yaşlılar arasındaki erotizm ve aşkın canlı ve iyi durumda olduğunu görmemize yarar. Yazarın, Fermina'nın böyle bir olayı radyodan duymasını ve neredeyse gözyaşlarına boğulmasını, Florentino ile yeniden buluştuğu sırada aklından çıkarmamasını kurgulaması boşuna değildir.

O zaman aşk ve yaşlılık bu romanın iki odağıdır, roman boyunca aşk sayısız biçimde ortaya çıkar.[205] Sık sık belirtildiği üzere, *Kolera Günlerinde Aşk*'ta her türlü kadın-erkek ilişkisi mevcuttur, yaşlı-genç ilişkisi ve tersi, kadın-erkek tecavüzü ve tersi, zina, mastürbasyon, fahişelik, sevgilisi tarafından reddedilme, tutku cinayeti, aşk intiharı, evlilikteki sevgi, birleşmeyle sonuçlanmayan cinsellik, gençlerin aşkı, yaşlıların aşkı, şaperonlu, arabuluculu resmi flört.[206] Serenatlar vardır, yüzlerce aşk mektubundan söz edilir, sevgilinin peşinde gidilirken uygulanan pek çok incelikli küçük numara ve hareket görülür, Florentino'nun çok sevdiği Fermina'nın saç örgüleri anlatılır. Aşkın kalitesiz popüler kültürüne bolca gönderme vardır –kötü şiirler, insanı gözyaşlarına boğan diziler,

Fermina’nın izlediği pembe diziler; sıkça taklidi yapılır bunların. Romanın epigrafı, 1970’lerin bir aşk şarkısı olan ‘Taçlı Tanrıça’dan alınmadır, García Márquez bunu o dönemin dışına çıkarak hikâyesine katmayı göze almış ve –önceki başkan López Michelsen’in önerdiği üzere– Proust’un ünlü Swann-Odette aşkına yaptığına benzer biçimde, Vinteuil’in kurmaca sonatına önemli bir rol vermiştir.

Romanın bir yerinde, yaşlı Florentino’nun mektupları üzerine yapılan bir yorumda, ‘el perfume de una gardenia’ hakkında bir cümle söylenir; bu da ‘Perfume de gardenias’ın, en tanınmış *bolerolardan*, ruhu bu romanın büyük bölümüne nüfuz eden şu Karayip aşk şarkılarından birinin kesin bir yansımasıdır. Kitaptaki pek çok satır, ucuz serüven romanlarından ya da *bolero’*ların güftelerinden doğrudan alınmış gibidir. Dr. Urbino’nun ölürken söylediği, ‘Seni ne kadar sevdiğimi Tanrı bilir’ cümlesi, ya bir duygusal şarkıya ya da *True Confessions*[a20] tarzında bir ucuz romana (Latin dünyasındaki eşdeğerine) çok uygun düşer. Birden çok kez, âşık Florentino Kutsal Ruh’tan esinlenerek konuşur gibi betimlenir, Anglo Saksonların kulağı için uydurma bir kavram olsa da halkın Katolikliğinin ve romantizminin çoğunlukla birbirine karıştığı Hispanik kültüründe son derece akla yakındır. Florentino ile Fermina’nın en sonunda sevgili oldukları geminin *Nueva Fidelidad* diye çok da uygun düşen ‘alegorik’ bir adı vardır. Söylemeye gerek yok, kitabın son satırı –Florentino’nun ‘Sonsuza kadar’ deyişi– binlerce şarkının ve öykünün kullanıla kullanıla aşınmış kapanış sözüdür; buradaki mizah oyunu, Florentino’nun Fermina ile değil kaptanla konuşması ve aşkını değil geminin geliş gidişlerini ima etmesidir.

Zaman zaman daha ciddi aşk ritüellerinin berbat taklitlerini görürüz, amaç fazla ciddiye alınmamalarıdır. *Kolera Günlerinde Aşk*’taki üç önemli romantik an, García Márquez’in elinde Rabelais vari kaba konuşmalarla bezenir. Çoktandır beklenen ve genç Fermina’nın Florentino’nın yazdığı ilk aşk mektubunu en sonunda kabul ettiği sahnede, Fermina can alıcı mektubu tam alırken elinde tuttuğu kasnağın üstüne bir kuş pisler. O tarihten üç yıl sonra babası genç kızı salimen âşığından uzağa göndermek üzereyken Fermina banyoya saklanır ve sevgilisine kısa bir veda notu yazar; bir parça tuvalet kâğıdına yazdığı notu saç örgüsüyle birlikte gönderir. Gerilim artarken şaka tam bir maskaralığa dönüşür: Elli yıl sonra, sinirli bir Florentino ilk kez Fermina’ya uğramaya cesaret ettiği sırada, birden kontrol

edemediği bir dışkılama ihtiyacına kapılır, uzun zamandır beklenen bu kavuşmayı berbat etme riskine girmektense, birkaç kısa cümleden sonra ziyaretini kısa keser, daha sonra görüşmek üzere sözleşir. Bu kitapta aşk ve aşkla ilgili kalıplar yüceltilmiş olsalar da yeri geldiğinde etraflıca ve insafsızca yerilmişlerdir de.[207]

Beklendiği üzere, gerçekçi bir roman olan *Aşk*'ta döneme ait her türlü ayrıntı bulunur –araba çeşitleri, edebiyat ürünleri, Strauss valsleri, manivelalı telefonlar gibi yeni teknolojiler ve şu harika balon seyahati, Urbino'nun öğretmeni Dr. Proust'un (yazarın babası) ve meçhul kasabada aylarca kalan ve kuşkulu Bay Daza ile silah kaçakçılığı işine giren Joseph Conrad'ın (doğumu Korzeniowski) cameo görüntüleri[a21]. Kentin toplumsal dokusu da var, halka açık çeşitli yerler ile Sosyal Kulüp (aristokratlar) ve Ticari Kulüp (burjuvalar) tarafından temsil edilen iki baskın sınıf 'bloğu'. Üç ana karakter, benzer biçimde kendi arkaplanlarını cisimlendiririrler; eski sömürge elitinden gelen, iki görkemli soyadına sahip Dr.Urbino; genç cumhuriyette yüksek mevki peşinde koşan, yontulmamış korsan kapitalistlerin yeni kuşağının harika evladı, Fermina; ve gayrimeşru olan, ama halkına büyük hizmetler verdiği orman bölgesini tahrip eden modern ve saygın bir gemicilik şirketine kan bağıyla bağlı Florentino. Sánchez ailesinin büyük çiftliklerindeki hayat anlatılır, bu arada belki Isaacs'ın romantik *María* romanındaki ortama da göz kırpılır.[208] Romanın geleneksel olarak her şeyi bilen anlatıcısı aynı zamanda toplumun bir üyesi gibi de konuşur, ara sıra 'biz', 'bizi' ya da 'burada' der.

Kolera Günlerinde Aşk'ı yazmaya hazırlanırken García Márquez Avrupa'nın bazı gerçekçi yapıtlarını tekrar ve dikkatle okumuştur, bunların arasında Alessandro Manzoni'nin *Nişanlılar* (1840) adlı kitabı da vardır. İtalya'nın bu klasik tarihi romanı taşrada yaşayan genç bir çifti anlatır, evliliğe hazırdırlar ama evlilik planları siyasi eşkıya ve korkak bir rahip tarafından sürekli engellenir, ayrıca isyanlar, savaşlar ve özellikle hıyarcıklı veba belası vardır –ama neyse ki birkaç yıl sonra birleşirler. Bela öyküleri García Márquez'in hep ilgisini çekmiştir, Manzoni'nin kitabındaki bununla ilgili bölümleri özellikle dikkatli okuduğunu itiraf eder. Ne kadar etkilendiği *Kolera*'nın kurgusunda görülebilir.[209] Kitabın bir yerinde, şaperon Escolástica'nın Agua de Dios karantina hastanesinde öldüğü anlatılır, bu hastanenin *Nişanlılar*'da önemli rolü vardır.[210]

Flaubert'in *Duygusal Eğitim*'inin (1869) etkisi daha da büyüktür. Bu ifade, Florentino'nun hikâyesinin başlarında, 'duygusal eğitiminin daha ileri bir evresinde' elde edeceği dokunaklı bilgelikten söz ederken yer alır. García Márquez ilk başta, Fransız yazara benzemeye ve tarihi panoramayı bir aşk hikâyesiyle birleştirmeye çalıştığını itiraf eder, ama zaman içinde, bazen Flaubert'te de olduğu gibi, kamusal dünyanın özel dünyayı gölgede bırakmasından çekinerek hedeflerini küçültmüştür.[211] Yine de iki roman arasında çarpıcı paralellikler vardır (her ikisi de, rastlantısal olarak bazı eleştirmenler tarafından fotoğraf albümüne benzetilmişlerdir). *Duygusal Eğitim* nehirdeki bir gemide başlar, yolculuk sırasında duyarlı ama silik kahramanımız Frédéric, çekici, iffetli Bayan Arnoux'ya ilk görüşte âşık olur, kadın, 'aşk romanlarındaki kadınlara benzemektedir' ve Frédéric'in sevgisine kalbinde karşılık verecekse de havai yaradılışlı burjuva kocasına sadık kalacaktır.[212]

Frédéric kitap boyunca Madam Arnoux'ya âşık olmayı sürdürecek, bildik sevgi ifadeleri kullanacaktır: "Onun dudaklarından dökülen her sözcük Frédéric'e yepyeni ve sadece ona özgü bir şey gibi görünüyordu"; "Madam Arnaux'yla ilişkili her şeye âşıktı o, eşyasına, hizmetkârlarına, evine, sokağına."[213] Aynı zamanda, on yıllık bir süre boyunca Frédéric şehvetli ama adi fahişe Rosanette ve vurdumduymaz varis Madam Dambreuse ile tatmin edici olmaktan uzak ilişkilere girer. Ancak tek gerçek aşkı Madam Arnaux olacaktır; aradan neredeyse yirmi yıl geçtikten sonra onu tekrar görecek, sevgi dolu ama coşkusuz bir buluşma yaşayacaklardır, çünkü artık gençliklerindeki duyguları tadamayacak kadar yaşlı ve umutsuzdurlar. Bu yüzden âşıkların buluşması ne bir vuslata erme olur ne de yeni bir başlangıç. Bu bakımdan *Kolera Günlerinde Aşk*'la arasındaki benzerlik apaçıktır; ikisi arasındaki fark, Flaubert'in romanı kara bir keder içinde biterken Florentino yaşadığı ilişkiler boyunca romantik hayallerini koruyacak ve onları gerçekleştirmeyi başaracaktır. (Dr. Urbino'nun kendi arabasında Hildebranda ve Fermina ile oynadığı o küçük soyunma oyunu Flaubert'in *Madam Bovary*'sindeki ünlü araba sahnesinin kasıtlı bir taklidi olabilir.)

Kolera Günlerinde Aşk'la on dokuzuncu yüzyıldaki öncüllerinin arasındaki en önemli fark, bu kitabın cinselliği dürüstçe betimlemesinde yatar. Fark, sadece günümüzde cinselliğe daha geniş bir hoşgörüyle bakılmasında değil, kitapta cinselliğin hangi açıdan ele alındığıyla da

ilgilidir. On dokuzuncu yüzyıl romanlarının çoğunda tensel aşkın bir rolü olsa da, genellikle rezil bir güç mücadelesinin parçasıdır (örneğin Balzac'ın *Kuzin Bette*'si), ya da kadınların oyunlarının ya da erkeklerin kontrolünün ifadesidir. García Márquez'in romanında ise, tam tersine, erotizm hoş ve kendi başına olumlu bir şey olarak anlatılır. Basitçe söylemek gerekirse, Florentino ve yatak arkadaşları en ufak bir utanç ya da suçluluk duymadan birbirlerinden zevk alırlar. *Kolera Günlerinde Aşk*'ta inisiyatif sahibi olanlar kadınlardır, saldırgan, yırtıcı cinsellikleri iffet taslayarak günaha sokmaz, ima yoluyla alkışlanır. Kitapta kadınların mastürbasyonu bile yer alır, Fermina'nın yeniyetme kuzenleri, günde kaç kez kendi kendilerini tatmin ettiklerini ve her seferindeki orgazm sayısını neşeyle karşılaştırırlar.

On dokuzuncu yüzyıldaki kadın roman kahramanlarını düşününce bu tezat iyice dramatikleşir –örneğin Merimée'nin Carmen'i, baştan çıkarıcı erotizmi içinde günahkâr ve yıpratıcıdır; ya da Emma Bovary, acınası ve sömürülmüş, zina işleyen, 'düşmüş' bir kadın; ya da Dorothea Brooke (*Middlemarch*'ta), ya da Madam Arnaoux, bunların çekiciliklerinin olumlu yanları arasında şehvetlerini denetim altında tutabilmeleri de var. Öte yandan *Aşk*'ta, kadın cinselliği alabildiğine özgürce ifade ediliyor. Florentino'nun biri dışında bütün yatak arkadaşlarının deneyimli kadınlar olması tesadüf değildir –dul, ayrılmış ya da hâlâ evli. Bu kısmen o dönemin Hispanik törelerini yansıtmak amacıyladır, o dönemde saygın toplumlarda evlilik öncesi seks söz konusu bile olmazdı (*Kırmızı Pazartesi*'de gösterilmiştir); bir başka nedeni de, yazarın güzel genç kızların hüzünlü ve gösterişsiz bir Florentino'yu beğenmeyeceklerini mutlaka sezmesidir, oysa onun koyu melankolik hali tam da yaşlıca sevgililerinin hoşlandığı bir şeydir. Bu romandaki en dokunaklı anlardan biri yetmişlik Florentino ile Fermina'nın kadının gemideki kamarasında sakince sevişmeleridir, bu erotizm öyle bilgecedir ve öyle damıtılmıştır ki o ikisini 'aşkın ötesine' götürür.

Zamanla ilgili çeşitli motifler ve yapısal simetriler –García Márquez'in simgeleri– *Aşk*'ın biçimlenmesinde önemli rol oynarlar. *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda ve yazarın başka yapıtlarında olduğu gibi, anlatım 'şimdiki' zamanda yer alan bir ölümle başlar, bu durumda 1931 civarında; 2, 3 ve 4. bölümlerin tamamıyla 5. bölümün büyük kısmında 50 yılı aşkın uzun bir geri dönüş işlenir, 5. bölümün son sayfalarında, 1. bölümde kalan ipin ucundan tutulur; 6. bölüm flört ve aşkla devam eder. En önemlileri

paralellikler arasında Florentino ile Fermina'nın, her ikisi de 3. bölümde yer alan, her birinin kendi gemi yolculuğunda bekâretini kaybetmesi vardır; ikisinin de yatak arkadaşı daha deneyimli ve saldırgandır; yaşlılıktaki birleşmeleri de gemide olacaktır, üç bölüm ve elli yıl sonra. Başlangıçta Jérémiah de Saint-Amour'un aşk yüzünden değil yaşlılıktan hoşlanmadığı için giriştiği intiharın yansıması, kitabın sonlarına doğru América Vicuña'nın aşk yüzünden intiharında görülecektir. Romandaki her iki kahramanın adının da *f* harfiyle başlaması, her ikisinin soyadında da sesli harfler arasında güçlü bir *z* sesinin bulunması, dil kullanımında dikkate değer hususlardır.

Üç başkahraman, romanın ana konularının çevresinde döneceği bir doku oluşturmakta. Açılış bölümünde Dr. Urbino var ve kaçınılmaz olarak ilk izlenim onun kitabın kahramanı olacağı. Nüfuzlu bir şahıs, doktor ve profesör olarak parlak bir meslek hayatı olmuş; kentte toplum önderi konumunda hayranlık uyandıran hizmetlerde bulunmuş, bir erkekler ekibi kurmuş, yerel tiyatroyu canlandırmış, emir vermeye alışkın, sağlam bağlantıları var –başpiskoposla vali o ikindide verilen ziyafete katılıyorlar, onun ölümü üzerine üç günlük resmi yas ilan ediliyor. Dr. Urbino tam bir kent beyefendisi. Aslında tepeden tırnağa görgü kuralı simgesi, zaman zaman gözümüze biraz kendini beğenmiş, Avrupalı tavrından pek emin görünecektir, hepsi deri ciltli (Zola dışında), saygın Fransızca kitaplarla dolu kitaplığıyla, İngiliz tarzı mobilyasıyla, azametli akılcılığıyla. 'Juvenal' olan adı gençliği anıştırmasına rağmen, doktor –sürekli mesleki unvanıyla söz edilir kendisinden– sanki asla genç olmamıştır.

3. bölümde Dr. Urbino'nun kasabanın en makbul bekârların- dan olduğunu, pek çok genç kadının düşlerini süslediğini öğreniriz; kısacası tam bir 'av'dır. Fermina'yla düğününün de o yüzyılda bir eşi olmamıştır. 1. bölümde daha sonraki, yaşlılık günlerindeki aşkın bir portresi çizilse de ilerideki bölümlerde uzun, sabit bir arkadaşlığın hikâyesi anlatılır, bu ilişki sadece bir kez, doktor siyah bir Protestan vaizin kızıyla uygunsuz cilveleşmelere girince sarsılır. Toplum içinde Dr. Urbino ile Fermina tam bir ağırbaşlılık simgesidirler, genellikle kol kola görülürler, 'ikisi kusursuz bir uyum içindedir'. García Márquez halkın arasında görülen bu cenneti de, başbaşayken yaşadıkları o kaçınılmaz küçük gerginlikleri de maharetle işler; kocanın tuvaletin kenarını ıslatması üzerine çıkan kavgaları, kayıp bir kalıp sabun yüzünden sertçe tartışmaları, 5. bölümün sonlarında Dr.

Urbino'nun sonu felaketle bitecek şekilde ev işine kalkışmasını. Yine de, bugünün resimli dergilerinde okuyacağımız türden iyi giden bir evliliktir onlarınki.

Doktorun evliliğinin başlangıçtaki bu portresi –karısı ancak bölümün üçte birinden sonra ortaya çıkar– o kadar olumludur ki, saf bir okur bunun romanın ana teması olduğunu düşünebilir. Ancak onların ilişkilerinin mahrem tarihini okurken daha karmaşık gerçek kendini gösterir. Doktor her şey olabilir ama romantik biri değildir – Fermina'ya yazdığı mektuplar ciddi ve yavandır, Florentino'nun mis kokulu ateşinden iz yoktur. Fermina'ya serenat yapmak istediğinde bir piyanist kiralar; Florentino'nun tersine hiçbir çalgı çalamaz. Hepsinden önemlisi, karı-koca olarak yatağa ilk girdiklerinde 'karısını sevmediğinin pekâlâ farkındadır', çünkü onlarınki, kısmen Bay Daza'nın fırsatçı hayallerinden, kısmen de doktorun 'toplumda bir süs' ihtiyacından kaynaklanan bir bağdır. Daha sonra, yaşlanmakta olan karısı mutsuzluktan yakınınca bilge doktor tumturaklı bir sözle yanıtlar onu, "Asla unutma, iyi bir evlilikte en önemli şey mutluluk değil, istikrardır". Geriye dönüp bakınca, Dr. Urbino'nun ölürken, beklenen protokol cümleleri olduğu için sevgiden söz etmiş olduğu görünüyor, yürekten hissedilmemiş ama evlilik gereği uygun sözler.

Daha karanlık bir damarda, Fermina'nın yaşadığı ve algıladığı şekliyle evlilik yaşamı var; Fermina kendisinin 'Dr. Urbino'nun kutsal hizmetinde' çalışan bir 'lüks hizmetçi' haline geldiğini belli belirsiz sezer. Şair Sarah Noriega'nın –Florentino'nun sevgililerinden biri– tutumu daha da sert olur, hanımefendiyi bir erkekle parası için evlenen 'fahişe' diye niteler, oysa belli ki kötülükle verilmiştir bu hüküm. Uzunca bir kilit paragrafta, kendi kuşkularının ve kaygılarının, örneğin neden doktoru Florentino'ya tercih ettiğine dair evlilik öncesi iç sorgulamalarının üzerinden geçen orta yaşlı bir Fermina gösterilir; daha sonra kocasını 'babasının çevirdiği dolabın yarattığı biri' olarak görür; kocasının birtakım acımasız, ahmak ya da önyargılı ana-babasıyla uğraşarak geçirdiği cehennem gibi ilk altı yılı düşünür, muhterem kocasının aslında yüreksiz biri olabileceğinden kuşkulanır.

Gerçekten de bütün bu geriye bakış ve sonunda olanlar –Fermina ile Florentino karakterleri ve yeniden elde ettikleri aşk üzerinden–, *Aşk*'ın 1. bölümünde onca ustalıkla kurulan ve değer verilen açıklamaların ve

geleneksel değerlerin devamlı, ustalıklı yalanlanmasıdır. Doğuştan asi olan Fermina, kitap boyunca kendisine gösterilen herhangi bir keyfi taciz ya da denetimde dişlerini gösteren inatçı bir melez olarak betimlenecektir. Genç Florentino'ya söylediği ilk üç cümlenin sert emirler olması tesadüf değildir, iki farklı yatak arkadaşıyla sevişirken sonuna kadar gitmeye karar veren de odur. Yazarın bir yerde belirttiği gibi, Fermina fark ettiğinden daha fazla burjuva olur.[214] Sonunda, Florentino'yu, ancak üst tabakadan destekçilerinin pek çoğu dağıldıktan ya da güvenilmez oldukları anlaşıldıktan sonra –kocası ve babası hakkında basında çıkan skandallar, kızı Ofelia'nın samimiyetsiz iffeti, arkadaşı ve sırdaşı Lucrecia del Real'in ihtiyacı olduğu sırada kendisini terk etmesi– tamamıyla kabul eder.

Dr. Urbino'da ne eksikse Florentino onlara sahiptir. Doktor akılcı, zevklerinde kuramsal, aklı başında ve tutkudan uzaktır; Florentino içinden geldiği gibi hareket eder, duygusaldır, iyi kötü demeden bütün romantik şiirleri sever, kadınların erkeği ve sonunda bir kadının erkeği olarak kendini bütünler. [215] Mesleğinde yükselip nehir taşımacılığında başarılı bir yönetici olursa da bu durum ancak Fermina'ya layık olmasını sağlayacaksa önemlidir onun gözünde. Florentino ile Bay Daza arasındaki o gerilimli karşılaşma sırasında Bay Daza ona kızından uzak durmasını söylediğinde Florentino, düzenlenecek düğünü anlamlı, kesin kanıtlarla çürütme amacıyla, “Bana kalırsa bu konuda kızınız karar vermelidir” diyerek karşı çıkar. Böylece aşk için yaşamak yanında aşk için ölmeye ve bir kadının eşini seçme hakkını savunmaya da hazırdır. Goethe'nin Werther'i ya da Benjamin Constant'ın Adolphe'u gibi romantik bir kahramandır, duygusal çıkışlarını ne tuhaftır ki hem erotik konulardaki mertliği hem de alışılmışın dışındaki gösterişsizliği telafi eder.

İlk sayfalardaki Jérémiah de Saint Amour'un olayı –eleştirmenlerin sıkça yakındıkları gibi– hemen unutulur ve bir daha da söz edilmez. Ama o da *Aşk*'ın tamamında yer alan geniş tartışmanın bir parçasıdır. Afro-Fransız, intiharını çok uzun zaman önce hesaplar, altmışından sonra yaşamak istemez, yaşlılığa ilkesel olarak karşıdır. Tam tersine, kitabın sonunda, yaşlılıkta hakiki bir tutku ve aşk olabileceğini görürüz. Üstelik Saint Amour'un sadık bir âşığı vardır (onunla karşılaşırız ama adını asla öğrenemeyiz), ama onu saklı tutmuş, günlük hayatına sokmaktan kaçınmıştır. Soyadına rağmen[a22] Jérémiah de Saint Amour aşkı kutsal sayan biri değildir. Daha da kötüsü, Dr. Urbino, Mösyö Saint Amour'un

siyasal sığınmacı değil, kaçak bir mahkûm olduğunu öğrenir, bu da ona olan sevgisine gölge düşürür. Bu ışık altında, América Vicuña'nın daha sonraki intiharı ne kadar trajik ise de (ve Florentino'nun ona davranışı ne kadar takdire layık olsa da) bir soyluluk kazanır, çünkü hesaplama sonucu değil, aşk dürtüsüyle yapılmıştır, Jérémiah'ın kurduğu devasa gölge oyununun tersine onun davranışı dürüstlük gibi bir erdeme sahiptir.[216]

Kolera Günlerinde Aşk, García Márquez'in, bilinçli olarak rekabet ettiği on dokuzuncu yüzyıl romanlarının en iyi nitelikleriyle –gündelik yaşamın canlı dokusunu hissetme, toplumu ve toplum kurallarını sezgisel yolla kavrama ve bolca iyi hikâye– birleştirerek sunduğu en hayran olunacak niteliklerinden pek çoğunu gösterir: geniş bir alanı kapsama, trajedi unsurları, sağlam bir mizah. Bununla birlikte bu türün kötü şöhretli hatalarına düşer, özellikle aşırı ayrıntı (teorisyenlerin dediği gibi metonomi fazlası) zaman zaman uzayıp giden bir tutarsızlık ve özellikle ortadaki bölümlerde nedense gevşek ve ayrı ayrı olaylardan oluşan bir yapı. Yazarın coşkulu hayalgücü *Aşk*'ın sayfalarında sık sık aşırıya kaçar, ilk bölümde ev hayvanlarının uzun uzun sıralanması, üçüncü bölümde de Avrupalı müşterilerin alımlarının sayfalarca anlatılması gibi. Florentino'nun pek çok kadın arkadaşının her biri kendi başına bir zevk unsuru olsa da örneklerin sayısı anlatımı bozacak kadar çoğalıyor. Cinsellikle ilgisi olmayan başka, birbirinden kopuk olaylar da yine nedensizce ortaya çıkar, örneğin 3. bölümde Florentino'nun batık bir İspanyol kalyonunu çıkarmaya çalışıp başarısız oluşunun anlatılması.

Aşk'ın, García Márquez'in en neşeli ve aynı zamanda en az disiplinli ya da özenli kitabı olması bir paradoks değildir. Ama akılda kalan bir romandır, okunduktan *sonra* derin ve kalıcı bir tatmin duygusu bırakır, gövde metin dışındaki bölümler yazarın elinden çıkan en güzel ve en sanatkârane işlerdir. Daha da ötesi, García Márquez'in milyonlarca okuru, yaşlılığın eşiğindeyken bir aşk romanı yazmasındaki (sadece genç yazarların hakkı sayılan bir konuda) cesareti ve özgünlüğü ancak alkışlayabilirler; biraz da Verdi gibidir durumu, tek komik operası olan *Falstaff*'ı yetmişli yaşlarında bestelemişti. Kolombiyalı edebiyat sihirbazının bağımsızlık ve kendini yenilemeye olan kapasitesi ister istemez bizi kendine hayran bırakıyor.[217]

Bolívar Romanı

ON BİR

Nobel Ödülü'nü almasından sonra geçen onyıllarda, García Márquez'in aymazlığa kapıldığını, eski başarılarıyla yetindiğini ya da halkın sözcüsü olduğunu gösteren bir işaret yoktur. Tam tersine, bir sanatçı olarak önceki yapıtlarında işlediği kadar geniş ve tehlikeli konuları ele almayı ve okurlarını şaşırtmayı sürdürdü. *Kolera Günlerinde Aşk*'tan sonra yayımladığı her kitap yeni bir sahayı gözlem altına alır, bugüne kadar kendisinin de başka edebiyatçıların da pek işlemediği bir dizi deneyimi görmemizi sağlar.

1989'da García Márquez herkesi *Labirentindeki General* ile şaşırttı, romanın kahramanı, Simón Bolívar'dan (1783-1830) başkası değildi: Kuvvetleri Venezuela, Kolombiya, Panama, Ekvador, Peru ve Bolivya'yı İspanya İmparatorluğu'nun yönetiminden kurtaran müthiş komutandan. Ancak bu kitapta onu kahraman bir asker ve devlet adamı olarak değil, ömrünün son yıllarında kendini tüketen, müttefikleri ve rakiplerinin gerisinde kalmış, Yeni Grenada halkının büyük bölümünün gözünde itibardan düşmüş ve kederler içinde Avrupa'ya iltica etmeye hazırlanan, ancak denize açıldığında Santa Marta kıyı kasabası yakınlarında beklenmedik bir ölümle buluşan yenilmiş bir politikacı olarak görürüz.

Böyle bir kitabı kaleme almak gerçekten de cesaret isteyen bir şeydi. Hispanik Amerika'nın büyük bölümünde, ama özellikle García Márquez'in anavatanında ve komşu ülkelerde Bolívar hemen hemen bir kült muamelesi görür. Okul çocuklarına ona neredeyse dini bir saygı göstermeleri öğretilir, yetişkinlerin dünyasında ise bu adamın sınırsız, tumturaklı siyasi belagatından esinlenilir. Parklar ve meydanlar, bulvarlar ve binalar, okullar ve üniversiteler ya onun adını taşırlar ya da *El Libertador* şeklindeki onursal unvanını. Onun ve yaptıklarının anısına yüzlerce posta pulu çıkarılmıştır. Koca bir ülkeye adı verilmiştir; Bolívar, Venezuela'nın para birimidir, yirmi birinci yüzyılın başında Başkan Hugo Chávez bu ülkede, Revolución Bolivariana adı verilen bir proje başlatmıştır.

Akademik çevrelerde ve bilgi sektörlerinde birkaç kuşaktan bilim adamları ve ikinci sınıf yazarlar onun hakkında kitaplar ve makaleler

hazırlamışlardır. Yüzden fazla yaşamöyküsü yazılmıştır[218], ayrıca Bolívar'ın fikirlerinin, kariyerinin hatta aşk hayatının akla gelebilecek her yanı hakkında yorumlar içeren özel kitaplar da vardır. Eğitimciler onu biçimlendirilebilen genç beyinlere sunmanın yollarını aramaktadırlar, bu tür koşullarda övgü dolu dil soluk kesici doruklara ulaşabilir. Venezuela'daki bir okulun dördüncü sınıfında okutulan bir metinde onun için şöyle denmektedir: "Hayranlık uyandıran bir adamdı; kuşkusuz tarihimizdeki en iyi kişi ve aynı zamanda Latin Amerika'nın baş tacıydı."[219] Emilio Peña'nın kaleme aldığıı ve Venezuela ile Kolombiya arasındaki nihai rekabette Bolívar'ın nihai vasiyetini ele alan bir başka ilkokul kitabında şöyle yazar:

Vatanımızın babası olarak taşıdığı kalbinden bu soylu ve özverili kalpten, kıskançlığın rezil yılanının kışkırttığı, hain elleriyle utanmadan onun hayatına kasteden, başkan ve savaşçı olarak taşıdığı ada saldıran kişiler için bağışlayıcı, tatlı sözler döküldü. Şöhret meleği ona ölümsüzlüğün kapılarını açmadan ve gelecek kuşakların onu göreceği şekilde başına defne dallarından tacını takmadan, küfürlerin ve talihsizliğin, terk edilmenin ve yoksulluğun, nankörlüğün ve aşağılanmanın acı şurubunu içmek Bolívar'ın kaderinde yazılıydı.[220]

Latin Amerikalı aydınların da bu kahramana tapınmada rolleri vardır, yardımları olmuştur. 'La Victoria de Junin: Canto a Bolívar'ı, bağımsız bir Latin Amerika'daki ilk saygın nazım eserlerden biri olan Ekvadorlu lirik şair José Joaquín Olmedo (1780-1847), İnkaların son imparatoruna ve doğa güçlerine, generali 'barış ve savaşın yargıcı' ve 'yaşayan bir ihtişam aynası' olarak ilan ettirir. Ömrü boyunca Kolombiya'nın gayrı resmi devlet şairi olan Guillermo Valencia (1873-1943), 'Oraciónal Libertador' adlı yapıtında Bolívar'ı 'Ölümsüz Baba', 'Yeni Herkül', 'Achilles', 'Kutsal ve Kahraman Adam' diye niteler. Şilili büyük ozan Pablo Neruda (1904-73) bile kendi yazdığı 'Canro para Bolívar'da bu akıma uydu, 'Tanrı'nın Duası'nın yansıması olarak lidere 'Padre nuestro que estás en la tierra/en el agua en elaire…' (dünyada, suda, havada var olan babamız) diye hitap ederek başladı şiirine.

Kolombiyalı bir yazar için –Liberator'un bariz düşmanları ve onu küçük düşürenler bir yana– Bolívar'ı resmi, yerleşik, 'kabul edilmiş' sözcüklerin dışında kalarak anlatmak asla ayak basılmamış bir yola sapmak gibiydi.

Hem efsanevi Bolívar hem de insan Bolívar Latin Amerika’nın dışında pek tanınmaz ya da anlaşılmaz. Bu nedenle bu kişiye ve izlediği yola bakmakta yarar var.[221]

Birçok bakımdan kuşkusuz çok ilginç bir insandır. Harika bir süvari ve kılıç savaşçısı olan Bolívar’ın fiziksel dayanıklılığı büyüktü, hastayken bile uzun mesafeleri yüzerdi. Davetlerde konukları rahat ve zarif bir dansçı olmasıyla şaşırtırdı. Boyu görece kısa olmasına rağmen (1.67 m) yakışıklı Bolívar’ı kadınlar çekici bulurlardı. Daha yirmi yaşındayken trajik bir şekilde dul kalınca Avrupa’da ve Güney Amerika’da pek çok sevgili edinmiş, ama onun yüreğine girebilen tek kadın Manuela Sáenz olmuştu (ilerleyen sayfalarda göreceksiniz). Sömürge zengini olan ayrıcalıklı bir ailede doğan Bolívar paraya özel bir ilgi beslemiyordu, aslında parasının büyük kısmını savaş dullarına ve yetimlerine dağıtıyordu, hatta ömrünün son yılında devletin vereceği emekli aylığını bile reddetmişti.

Bolívar müthiş kültürlüydü, Hobbes, Locke, Montesquieu, Voltaire ve Rousseau gibi düşünürlerin eserlerini iyi bilirdi; nereye gitse yanında kutu kutu kitap götürürdü ve her sabah okurdu. İnsanların adlarını hatırlama konusunda tuhaf bir yeteneğe sahipti (politikada kilit bir beceridir), usta bir konuşmacı ve üslupçuydu. Subay arkadaşları İspanya’nın en iyi askeri okullarında okumuş olsalar da savaş alanı taktiklerinde ve strateji konularında Bolívar onları salt içgüdüsel dehasıyla kat kat geçerdi. Sohbet ederken bile her iki elini de kullanarak tıraş olabilirdi.

Labirentindeki General kitabının arkasında bu çok yönlü adamın Venezuelalı tarihçi Vinicio Romero Martínez tarafından hazırlanmış bir ‘sucinta cronología’sı yer alır. Tahmin edileceği üzere böyle bir bölüm ekleme fikri García Márquez’indi; sinopsis romanın konusuna gerçekten de hazır bir çerçeve sunmakta, aynı zamanda okuduklarımızın pek çoğunun tarihsel bir temele dayandığını hatırlatmaktadır. Bu noktada, romandaki olayları bildik bir bağlama oturtabilmek amacıyla Bolívar’ın biyografisini kısaca vermekte yarar olabilir.

Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, 1783 yılında, İspanya İmparatorluğu’nun ileri karakollarından Caracas yakınlarında dünyaya geldi. (1776’ya kadar Venezuela, Nueva Granada’nın naipliğinin bir parçasıydı, sonra kendine ait imparatorluk bürolarıyla idari bir birim oldu). Ailenin kökleri, Bolívarların altın ve bakır madenlerine

sahip oldukları sömürgeye ilk yerleşen İberyalılara dayanır, Simón daha sonra bu madenlerden gelen geliriyle Bağımsızlık Savaşları'na destek olacaktı. Damarlarında Afrikalı kanı dolaşıyordu, bu da İber Yarımadasından, uzak akrabası olan bir adamla siyah bir esirin yasadışı birlikteliğinden kaynaklanmaktaydı. On yaşında yetim kalan Simón'u büyüten amcası ona nüfuzlu (ve sonra da efsanevi) bir özel öğretmen tuttu, Simón Rodríguez, Aydınlanma'nın ve Rousseau'nun tutkulu ama sıra dışı bir müridiydi.

1800'de Bolívar genç bir beyefendi olarak eğitimini tamamlamak üzere İspanya'ya gitti. Oradayken, 1802'de, María Teresa Rodríguez del Toro y Ayala ile flört edip evlendi, karısının babası da Venezuelalıydı. Ne yazık ki çiftin vatanlarına dönmelerinin üzerinden sekiz ay geçmeden genç kadın sarıhummadan hayatını kaybetti. Bu kaybını pek ağzına almayan Bolívar 1803'te İspanya'ya döndü. İberya'daki yaşamı fazlasıyla sınırlayıcı bulunca çok geçmeden Paris'e gitti, orada Almanya doğumlu bilim adamı ve kâşif Alexander von Humboldt ile tanıştı. Efsaneye göre, Humboldt, Bolívar'ın yanında Güney Amerika kıtasına övgüler düzdü ve İspanya'dan kopma vaktinin geldiğini söyledi. Geleceğin başkanı, Fransa'nın güneyini ve İtalya'nın büyük kısmını eski öğretmeni Simón Rodríguez ile gezdi. Roma'daki Monte Sacro'ya 15 Ağustos 1806 günü yaptıkları bir ziyarette Bolívar başlı başına efsane haline gelen bir imge gördü: Öğretmeninin ellerini kavrayan yirmi-üç yaşındaki genç, ülkesini İspanyol yönetiminden kurtarmaya yemin etti.

Napolyon'un İspanya'yı 1808-16 arasında işgali bağımsızlık isyanlarını ateşledi, Latin Amerika ülkelerinde geçici cuntalar başladı, bunların arasında Caracas'ta 1810 yılındaki vatanseverlik ilanı da vardı. Bolívar bir bakıma olaylara karışmıştı, o yıl üç kişilik bir diplomatik heyete dâhil olarak Londra'ya gönderildi, heyet bağımsızlıkla ilgili resmi temaslarda bulunacaktı. O arada terbiyeli, saygın, altmışlık bir aktivist olan Francisco de Miranda İspanyol yönetimine karşı zamansız olsa da radikal sayılacak eylemlere girişmişti, önce Londra'da, sonra da Venezuela sömürgesinde; ancak 1812'de savaş alanındaki yenilgi ve La Victoria'da teslim olunması sonucu kralcı kuvvetler Miranda'yı tutukladı ve sınır dışı etti. Savaşa hazırlanmak üzere Venezuela'ya dönmüş olan Bolívar, karmaşık ve incelikli yollarla bu resmi misillemede işbirliği yaptı, hatta kaybettiği için

Miranda’ya korkak damgası vurdu. Miranda konusu Liberator’un kariyerindeki pek de şerefli olmayan anlardan biridir.

İspanya ordusu asilere sertçe karşı koydu, ordunun düşmanlığı 1820’lerin başına kadar sürdü. 1813’te vatansever birliklerinin ve onların değişken kaderlerinin arasında seçkin bir komutan olarak kendini gösterdi Bolívar. Bir dizi aksilik yüzünden 1815’te Jamaica’ya kaçmak zorunda kaldı, sonradan ünlenen ve kıtanın umutsuz geleceğine dair şaşırtıcı derecede ileriyi gören düşünceler içeren ‘Jamaika Mektubu’nu orada kaleme aldı. Orada, bir yanlış kimlik olayında neredeyse öldürülüyordu, salt rastlantı sonucu hayatta kaldı. Sonra, Haiti devlet başkanının sağladığı lojistik destekle Bolívar’la birlikleri Afro-Fransız adadan denize açıldılar ve Venezuela’ya ayak bastılar, böylece Venezuela, Kolombiya, Panama ve Ekvador’u ortak bir federasyon halinde İspanya’dan kurtaracak bir dizi sefer başlamış oldu.

En yakın (ve belki de tek) arkadaşı olan Mareşal Antonio de Sucre’nin askeri işbirliğini sürdürmesiyle Bolívar’ın kuvvetleri Peru ve Alto Peru bölgesini kurtardılar, bu ikincisine Bolivya adı verildi. İlk başta ömür boyu başkanlık getiren Bolivya anayasası, federasyonun geri kalan kısmında hükümet düzeni için bir geçici şablon oluşturdu. Bolívar’ın sonlardaki seferlerinin karanlık anlarından biri, Temmuz 1822’de Guayaquil’de Arjantin’i kurtaran José de San Martín ile yaptığı baş başa görüşmeydi. İki gün süren ve başka kimsenin katılmadığı bu buluşmanın ardından San Martín nedense mücadeleden vazgeçti ve Avrupa’ya sürgüne gitti, orada 1850’de öldü.

İspanya’nın 1824’teki son silah bırakmasından sonra Bolívar başkan yapıldı. Ancak barışın savaştan daha zor bir iş olduğu anlaşıldı. Bogotá’daki resmi yaşamı, Güney Amerika’da tek bir devlet olmasına dair özgün vizyonunu korumak için girişip kaybettiği bir savaşa dönüştü. Her türlü bölgesel, ideolojik, demografik ve ekonomik rekabet çok geçmeden onun liderliğini kuşatma altına aldı. Önde gelen bir örnekte, Venezuela’nın askeri komutanı olan cahil ve kaba ama karizmatik *caudillo* José Antonio Páez ayrılıkçı eğilimlere öncülük edecek ve sonunda 1830 yılında Kolombiya’dan ayrılacaktı. Çevredeki yeni yönetimlerin yerdiği ve bütün Venezuela’da istenmeyen adam ilan ettiği Bolívar anavatanını yitirmişti. Kolombiya’da da Bolívar’ın kişisel ve ideolojik rakibi olan eski başkan

yardımcısı Francisco de Paula Santander'in yönettiği hizipler sonunda onu manevralarla yenmeyi başardılar. O (ve önceki) yıllarda Liberator'u öldürmek üzere çeşitli girişimler oldu, hatta bir seferinde onu ölümden metresi Manuela Sáenz kurtardı.

García Márquez'in romanı, Liberator'un yaşamının bundan sonraki, en son evresine odaklanmıştır. Bütün bu entrikalardan bıkan Bolívar 27 Nisan 1830'da başkanlıktan istifa etti, Avrupa'da sürgüne gitmek üzere Magdalena Nehri'nde yolculuğa çıktı. Altı ay süren yolculuğu boyunca Kolombiya Kongresi onun yerine, anmaya değmeyen Joaquín Mosquera'yı seçti, arkadaşı Sucre, Quito'ya giderken Pasto yakınında, dağdaki Berruecos ormanında öldürüldü. O arada Bolívar tüberküloza yakalanmıştı, 17 Aralık'ta, Atlas Okyanusu kıyısına vardığında Santa Marta'daki Quinta de San Pedro Alejandrino'da öldü. Ölüm döşeğindeyken, güvendiği yardımcısı General Daniel O'Leary'den bütün kâğıtlarını yakmasını istemişti. İyi bir asker olmasına rağmen O'Leary emre uymadı; arşivler değerli, önemli bir kaynak olarak günümüze kadar gelmiştir. Bugün Quinta de San Pedro, bir Bolívar müzesidir.

Bir askeri lider olarak Bolívar zaman zaman son derece acımasız olabiliyordu. 1818'de, kısmen kral taraftarlarının kötülüklerine karşılık olarak, yüzlerce İspanyol savaş esirinin topluca öldürülmesini emretti. Bir başka rahatsız edici örnek Manuel Piar'la ilgilidir, Bolívar'ın parlak subaylarından olan Piar, Curaçaolu mavi gözlü, yakışıklı bir melezdi. Bolívar karşıtı eylemlere bulaşınca lider onu çağırttı. Piar kaçtı, ama Bolívar'ın adamlarından biri tarafından yakalanınca divanı harbe çıkarıldı, rütbesi alındı ve kurşuna dizildi.

Bolívar'ın pek çok kadın arkadaşından sadece Manuela Sánchez akılda kalmıştır. Bolívar onunla 1822'de Quito'da tanıştı, kendisi otuz dokuz yaşında, kızsa yirmili yaşlarının başındaydı, uzun sürecek bir aşk başladı aralarında. Lima'dan gelen, gayrimeşru bir çocuk olan Manuela çok genç yaştayken James Thorne adında, kendisinin iki katı yaşında olan bir İngiliz doktorla evlendirilmişti. Son derece neşeli ve renkli biri olan Manuela tıpkı Bolívar gibi birinci sınıf bir eskrimci, atıcı ve biniciydi – pek çok bakımdan Bolívar'ın dengiydi. Bolívar'ın yanında halkın karşısına çıktığında süvari üniforması giyerdi, zamanla herkes tarafından 'La Libertadora' lakabıyla anılır oldu. Bolívar Manuela'ya pek çok güzel aşk mektubu yazdı, bunlar o

tarihten beri defalarca yayımlandılar. Bolívar kendini sadece Manuela’ya adamış olmasa da bu mektuplar sevgi ve tutku doludur.

Manuela, Liberator’a sadece ihtiyacı olduğu aşkı ve arkadaşlığı vermedi; kelimenin tam anlamıyla onun hayatını kurtardı. Ne zaman bir yerde Bolívar’a karşı bir ayaklanma olsa hemen savaş kıyafetine bürünüp ortaya fırlardı. Bu olayların en bilineni şuydu: 25 Eylül 1828’de, komplocu bir grup haris bir Venezuelalı’nın, Pedro Carujo’nun önderliğinde başkanlık sarayına saldırdı. Bolívar uykudaydı, uyanır uyanmaz gelenlerle kendisi savaşmayı düşündü. Manuela ise kötü şeyler olmasından korktu, Simón’u giydirdi ve pencereden dışarı atlamasını sağladı. Carujo ile yardakçıları kapıyı kırdılar, Manuela elinde kılıç onların karşısına çıktı, odaları arayan Carujo’yu yanlış yönlendirdi. Çok geçmeden resmi kuvvetler geldi ve asileri bozguna uğrattı. Üç saat süren işkence boyunca Bolívar San Agustín nehrinde bir köprünün altında saklandı. Manuela İngiliz kocasından 1823’te ayrıldı, ona saygılı bir mektup yazarak İngiliz vatandaşlarının kendisi için fazla kibirli olduğunu söyledi. Dr. Thorne 1847’de öldüğünde Manuela mirastan yoksun bırakıldı. Bolívar’ın ölümünden sonra yirmi altı yıl daha yaşadı, Jamaika ve Pasifik kıyısında dolaştı, sonunda Peru’nun liman kenti olan Paita’ya yerleşti, orada puro satarak, Amerikalı askerlerin Latin Amerikalı sevgililerine yazdıkları mektupları tercüme ederek geçimini sağladı. Onu ziyaret edenler arasında İtalyanların yurtsever önderi Giuseppe Garibaldi de vardı.

Bir tarihi kişilik daha bir göz atmaya değer. Bir ölçüde Bolívar’ın daha sonraki meslek hayatını ve ölümünden sonra kavuştuğu ünü Francisco de Paula Santander (1792-1840) şekillendirmişti, Santander bağımsızlık mücadelelerinde kilit bir müttefikti, sonra da liderin baş düşmanı oldu. Avukattı, becerikli, hatta hırslı bir yöneticiydi, mizacı Bolívar’ınkine taban tabana zıttı: ağzı sıkı, çokbilmiş, yürekten bir masa adamı ve paraya âşık. İnanmış bir federalist ve dolayısıyla merkezileşme düşmanı, bununla birlikte 1821 yılında Bolívar’ın başkan yardımcılığına atandı. Ancak neredeyse bütün önemli politika konularında patronuyla görüş ayrılığı içindeydi ve sürekli ona karşı entrika çeviriyordu. Zaman içinde Bolívar’ın gözden düşmesi, Santander’in siyasi ve ideolojik açılardan kazancı olacaktı. Günümüze kadar Bolívar-Santander rekabeti ve hizipleşme, Kolombiya’nın tarihiyle ilgili görüşmelerde ve tartışmalarda önemli bir konu olmuştur.

Bu üç hayatın önemli anlarından pek çoğu *Labirentindeki General*'in geri dönüş kısımlarında hatırlanır ve/veya dramatize edilir, özellikle de son bölümlerde, ki oraya gelene kadar biz okurlar Bolívar'ı da yanındaki müttefiklerini de tanımış oluruz.

Romanın İspanyolca baskısının sonunda Liberator'un son yolculuğunun kabataslak bir haritası vardır. Bu yolculuğun ilerlemesi ve coğrafyası hakkında biraz fikir sahibi olmak isteyen okurları yönlendirmek üzere uğradığı limanları bölümlere göre kısaca sıralayacağız.[222]

1. Bölüm: Santa Fe de Bogotá'da son gün, 8 Mayıs; altı yakın arkadaşıyla karadan hareket eder.

2. Bölüm: Mola verir ve Facatativá'da bir gece kalır; Guaduas yakınında ikinci geceyi geçirir, Honda'ya varır.

3. Bölüm: Honda'yı ziyaret eder; üç gün sonra bir mavnayla denize açılır.

4. Bölüm: Mompox'a gider, sonra da oradan ayrılır; Zambrano'yu ziyaret eder; Tenerife'de tedarikte bulunur.

5. Bölüm: Barranca Nueva'da iki gün kalır; Turbaco'da da yirmi dokuz gün.

6. Bölüm: Cartagena'ya varır ve kalır.

7. Bölüm: Villa de Soledad'a geçer.

8. Bölüm: Karadan seyahat; Barranca de San Nicolás (bugünün Barranquilla'sı) ve Ciénaga Grande'den (Büyük Bataklık) geçer. Deniz yoluyla Santa Marta'ya gider; orada eski gümrük binasında kalır. Yakındaki San Pedro de Alejandrino köyüne geçer ve orada ölür.

Labirentindeki General'in konusu basittir: Bolívar Bogotá'dan ayrılır, Avrupa'ya göç etmeye hazırdır. Küçük bir maiyetle Magdalena Nehri'nden Atlas Okyanusu kıyısına doğru hareket eder, yolda birkaç yerde durur. Bir süre sonra sağlığı bozulur ve son nefesini verir. Hikâye burada biter. Bu konuyu çok daha karmaşıklaştıracak şey, seyahatin Liberator'un eskiye uzanan biyografisini oluşturan pek çok geri dönüşlerle birleştirilerek gün gün verilen ayrıntılarıdır.

Bolívar'ın küvetinde çıplak yattığı ilk satırdan başlayarak mecazen ve fiilen soyulmuş bir adam görürüz. Keyifsizdir, ölüme hazırlanmaktadır. Görevinden alınmıştır, halk arasında huzursuzluk yayılmaktadır. Manuela'ya veda edecektir. Uşağı José Palacios'la birlikte bir gecekondu mahallesinden geçer, orada sokak çocukları ona takma adı olan 'Longanizo' diye seslenirler, üzerine inek dışkısı fırlatırlar. Bolívar karşıtı yazılar duvarları süsler. Bazı nehir limanlarında yörenin eşrafı onu tanımaz ya da rezil kişilerle karıştırırlar. Şerefine Honda'da düzenlenen bir kutlama, yağmur yüzünden yapılamaz, ancak orada daha önce Jamaica'da tanıştığı bir İngiliz diplomatın kızı olan Miranda Lyndsay ile karşılaşır (kız ondan siyasi bir iyilikte bulunmasını, babasını hapisten çıkartmasını ister). Yolda karşılaştığı başka kişiler arasında Meksika'nın eski bağımsızlık imparatoru Iturbide'nin oğlu, bir Alman otostopçu, savaş dulları, ara sıra birkaç hayranı, Diocles Atlantique adında şoven bir Fransız entelektüeli, yanında kendini beğenmiş, alaycı Martinikli metresiyle bir Fransız kontu ve Santa Marta piskoposu da vardır.

Alçak arazilerin giderek sıcaklaşan, nemli havası General'e yaramaz. Kalan sağlığını, Manuela'nın ona mektup yazmasının resmen engellenmesi, Venezuela'nın ayrılması ve Sucre'nin ölümü daha da bozar. Kuş sesleri onu az da olsa avutur ama yol boyunca ekolojik tahribi de, Cartagena'nın bozulduğunu da görür. Bir noktada Venezuela'nın ayrılmasına karşı koyacak yeni bir askeri darbeden de söz eder –boşunadır, çünkü artık olaylar önlenemeyecek boyuttadır. Sonunda Bolívar akrabalarının ve emrinde çalışanların geleceğini güvenceye alacak vasiyetini ve başka belgeleri hazırlar (bunların kaderlerini biz okurlar sonra öğreniriz). General son iki haftasını bitkin geçirir, yanında bir Fransız, bir de Amerikalı doktor vardır, 17 Aralık'ta ölmeden önce Piskopos Estévez son duasını ettirir.

2. bölümden başlayarak Bolívar'ın geçmişini sayısız geri dönüşlerle duyuyoruz, toplum içindeki hayatını ve kişisel yaşantılarını (ki bunlar nadiren gerçektir) hatırlıyoruz. Bunların arasında:

Askeri seferler; sahibinden özgürlüğünü satın aldığı esir bir melez kadınla, Reina María Luisa ile kısa süren bir çılgınlık; Carujo'nun düzenlediği ve Manuela'nın onu kurtardığı komplo; Jamaika'da bir hamakta hayatına kastedilmesi (2. Bölüm).

Paris'te Humboldt'la son derece önemli buluşma (3. bölüm).

Venezuelalı General Páez ve Kolombiyalı rakibi Santander'le olan gerginlik; güzel Josefa Sagrario ile on gece yaşadığı çılgınlık; Avrupa'daki yılları ve Roma'daki yemini (4. bölüm).

Manuela ile yaşadığı büyük aşk; Peru seferi (5. bölüm).

Lima'daki, bedenindeki tüylerin hepsini tıraş ettiği genç sevgilisi; General Piar'ın itaatsizliği ve idamı (6. bölüm). General'in yüksek rütbeli din adamlarıyla ilişkileri; başka askeri seferler (7. bölüm).

Ve nihayet genç adamın kısa, trajik bir biçimde sona eren evliliği (8. bölüm).

General, elbette kurmacadır, ve bu ışıkta ele alınmalıdır. En geniş anlamda Tolstoy'un *Ivan Ilyiç'in Ölümü*, ya da Carlos Fuentes'in *Artemio Cruz'un Ölümü* gibi seçkin yapıtlara benzer, bu iki yapıtın baş kişilerinin son günleri, geride kalan bir hayata bakılan ve izlediği yolun değerlendirmesinin yapıldığı bir üstünlük noktası sağlar. García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* ve *Başkan Babamızın Sonbaharı*'na da benzetilebilir bu yapıt, bunlarda kahramanları bekleyen ölüm, kelimenin tam anlamıyla anlatımda geri dönüşlerle hayatlarının çeşitli evrelerini hatırladıkları bir 'bahane'dir.

Bu romandaki ölüm altı ay süren bir seyahat boyunca gelişir ve böylece bir 'yol hikâyesi' kurulmasını sağlar. Şunu da belirtmek gerekir ki 1830'larda Kolombiya'daki önemli yüksek arazilerle Atlas Okyanusu kıyısındaki bölgeler arasındaki tek ulaşım hattı Magdalena'ydı. Gençliğinde aynı rotada tam on bir kez gidip gelen García Márquez'in nehri avucunun içi gibi bildiğini söylemeye gerek yok, alüvyonlu zeminde yaptığı bu yolculukları, Bolívar romanından hemen önce yazdığı *Kolera Günlerinde Aşk*'ta sevgiyle anacaktı. Bu nedenle burada da yazarın kişisel bir bağı vardır. Yine de *General*'in ilginç yanı, Magdalena ortamını ya da gemi yolculuğunu pek az betimlemesidir.

Bunun yerine, *General* seyahatin çeşitli evrelerinin arasına girmeye yarayan doğadan seçilmiş, iyi yerleştirilmiş duygusal izlenimler sunar.[223] Evlerin bahçelerindeki güzel kokulu çiçekleri, düz çayırlıklardaki at sürülerini, Honda'daki ve nehirdeki şiddetli sağanakları, bataklıktaki kötü ve pis kokulu buharları, Sierra Nevada'nın karla kaplı doruklarını ve Santa

Marta'ya giderken karşılaştıkları fırtınalı denizleri okuruz. Benzer şekilde, günün sıradan ayrıntılarını geleceğe yönelik zenginleştirmek amacıyla yolda hazırlanan ve tüketilen yiyecekler çokça vurgulanmıştır. Bolívar'ın ayrılacağı gün eski meslektaşlarıyla paylaştığı zengin Amerikan kahvaltısına, Guaduas'taki kırmızı şaraba ve geyik eti güvecine, Honda'daki porto şarabına ve kaplumbağa çorbasına filan tanık oluruz. Arada sırada anlatıcı durup bir liste yapar, örneğin Bogotálı aileler güneşli bir pazar gününden yararlanıp çayırlıklara giderken yanlarına 'sepet sepet kızarmış körpe domuz eti, sığır kızartması, pirinçli kanlı sosis ve erimiş peynirli patates' alırlar. Doğanın ve mutfağın bütün bu bir araya gelmiş olguları, seyahatin mekanik yanlarına odaklanmadan bir nehir yolculuğunu bize aktarırlar.

Bolívar gibi kelimelerle anlatılamayacak bir kişiyi kurmaca yoluyla betimlemeye karar veren García Márquez son derece zorlanmış olmalı, halktan gelme, hayali Başkan Baba'yı nasıl anlatacağını tasarlarken olduğundan çok daha fazla hem de. Bu büyük adama uzun uzun her anlatış, kulağa sahte gelme ya da yetersiz kalma riskini taşıyabilirdi, ayrıca milyonlarca Güney Amerikalının zihinlerinde yer etmiş binlerce başka uyarlamasıyla rekabet eder olacaktı.

García Márquez, Bolívar karakterini 'bir çerçeveye oturtmanın' ve onu anlatırken güvenli ve de yönetebileceği bir mesafede tutmanın yollarını buldu. Bir tek kez, ilk bölümün son paragrafında kahramanın adı geçer – süslü, belagatli, eski İspanyol üslubunda yedi adı da verilir. (Soyadı sadece bir kez daha geçecektir, maiyetinin bulduğu mahzun bir sokak köpeğine lider tarafından 'Bolívar' adı verilince.) Bunun dışında bu ünlü şahsiyetten anlatıcı ve öteki karakterler sadece '*el General*' diye söz ederler. Ayrıca, şahıs zamirlerinin pek kullanılmadığı İspanyolcada, adamın eylemleri –fiiller– nadiren '*el*' (o) şahıs zamiriyle ifade edilir. Bir başka ayrıntı da, Bolívar'ın Bogotá'dan ayrılırken rütbe işaretlerini takmamasının ve beyaz bir ata değil, bir katıra binmesinin (ama iyi bir katıra) kahraman kimliğini sorgulanır duruma getirmesidir.

García Márquez'in Bolívar'ı coğrafi açıdan iki kutuplu bir zemine oturtulmuştur –burada 2. bölümde incelendiği üzere– kıyı şeridi halkına karşı yüksek arazilerde oturanlar, *costeño*lara karşı *cachaco*lar (ama romanda her iki kelime de yer almaz).[224] Bolívar kendisini uğurlayan

resmi bir delegasyonun yanındayken törene katılır ama sürekli, ‘Burası benim tiyatrom değil’ diye fikrini belirttiği o ‘belirsiz kent’e ‘tamamıyla yabancı’ olduğunu okuruz. Onun konuşma tarzı konusunda, ‘Yumuşamamış olan… ve And Dağlıların gösterişli diksiyonuyla kıyaslayınca… kulağa daha da sert gelen Karayip aksanını’ öğreniriz. Bu erken tanımlama Bolívar’ı *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın dramatik bir biçim verdiği bölgesel farklılıkların içine oturtur.

Buna ilaveten García Márquez Liberator’unu durmadan yer değiştiren anlatım arenasında nasıl sunacağı konusunda son derece dikkatlidir. Kitap boyunca Bolívar’ın yanında sürekli ona eşlik eden biri vardır, pek yalnız görünmez.[225] Ne yüzü betimlenir ne de yüz ifadeleri, bunun da ötesinde, iç yaşamına ve zihnine de göz atamayız. Sahip olabileceği bütün mahrem düşüncelerini ya da duygularını başka karakterlerin sezgileri ya da anıları kanalıyla öğreniriz ya da General için bir tür ses yansıtıcı görevi gören, şövalyenin silahtarı[226] ve elbette biz okurlara aracı olan uşağı José Palacios aktarır. Sadık Palacios’un ilk başlarda dediği gibi, “Efendimin ne düşündüğünü sadece efendim bilir.”

Yazarın Bolívar’la arasına bir sanatçı olarak mesafe koyan şey, uzun cümleler kullanmamasıdır. Gerçekten de García Márquez’in yapıtlarında uzun cümlelere pek rastlanmaz (bunun istisnalarına mizah nedeniyle başvurulmuştur), diyalog kullanmayı da sevmez. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ta, uzun anlatım bölümleri vardır, aralara pek az konuşma girer, bu format, Bolívar romanına son derece uygun düşer. General bir-iki satırlık cümlelerle, ara sıra da, konuyla ilgili değilse ya da bir karşılaşmanın parçasını oluşturmuyorsa çoğunlukla üç kategoriye ayrılan kısa cümle parçacıklarıyla konuşur. Bunlar kâh durumuyla ilgili sızlanmalardır (hiç arkadaşım yok, kâh düşmanlarına sözlü saldırılar (Santander’e: Bu adam piçkurusunun teki. Pek çok kez de küfürlü konuşur General, en sert, en kaba küfürleri savurur, orijinal dilinde, yani İspanyolcada bunlar çok daha gerçek ve hatta ‘klasik’ gelirler kulağa. Ne de olsa kaşarlanmış, sertleşmiş bir Güney Amerikalı asker olan Bolívar için pendejo ve carajos gibi taşkınlıklar hiç de yadırgatıcı değildir. García Márquez’in bir röportajda belirttiği gibi, “Bolívar, ağzı bozuk bir Karayipliydi.”[227]

Yazarın, Bolívar’ı tarafsızca tanımlayabilmek için sıklıkla başvurduğu araç bizzat Bolívar’ın kaydedilmiş sözleridir. García Márquez’e göre

Liberator'un söylediği ya da anlatıcının yorumladığı hemen hemen her şey Bolívar'ın mektuplarından ya da onu anlatan ve hatırlayan üçüncü kişilerin belgelerinden alınma. Bu konuda birkaç örnek yeterli olur. Santa Fe'den ayrılmadan az önce Bolívar Manuela'ya, "Seni çok seviyorum ama her zamankinden daha fazla kararlı olabilirsen daha da çok severim," der. Bu cümle, sevgilisine 7 Mayıs 1830'da yazdığı bir mektuptan neredeyse kelimesi kelimesine alınmıştır.[228] Sonra, sonuna doğru General, José Laurencio Silva'ya bazı karanlık duygularını açar: "Amerika'yla başa çıkılamaz, devrim yapan adam denizde saban sürer, bu halk kaçınılmaz olarak birbirinden farkı olmayan, her renkten ve ırktan adi zorbaların eline düşecektir." Bu kasvetli sözler, Bolívar'ın 9 Kasım 1830'da, bağımsızlığını yeni kazanan Ekvator'un o dönemdeki başkanı olan General Juan José Flores'e yazdığı ve sıklıkla alıntılanan mektuptan neredeyse kelimesi kelimesine seçilmiştir.[229]

Daha genç yaştaki Bolívar, ABD'nin ateşli bir hayranıydı, 1806'da Avrupa'dan dönünce Amerika'ya gitti. Sonra hayalleri yıkıldı, buradaki fikir değişikliği, romandaki karakterin Iturbide'ye, 'O yeni ulusun özgürlük masalı hepimiz için felâketle sonuçlanacak' demesiyle kendini belli eder. Bu korkunç kehanet Bolívar'ın en iyi bilinen düşüncelerinden birini yansıtmaktadır, bunu da 5 Ağustos 1829 günü İngiliz büyükelçisine mektupla iletmiştir; mektupta, neredeyse sıradan bir şeyden söz edercesine, "İlahi bir güç tarafından Latin Amerika'nın başına özgürlük adına felaket getirmeye yazgılı görünen Amerika Birleşik Devletleri," denmektedir.[230]

Zaman zaman yazar, drama uğruna incelikli, insani dönüşler uydurur. Örneğin 20 Ocak'ta Bolívar'ın Marshall Sucre'yi 'generallerin en değerlisi' diye övdüğü söylenmiştir. Sonra sadık General Urdaneta'nın, meslektaşı olan bir subayın böyle geçici bir övgüye layık görülmesinden incindiğini ve bu acıyı ölene kadar yüreğinde taşıdığını okuruz. Ancak gerçek Urdaneta'nın bu basmakalıp övgülerden etkilendiğini gösteren bir kayıt mevcut değil, bunları bir dil sürçmesi olarak kabul etmiştir.[231] Öte yandan García Márquez bazen gerçeği kurmacaya katar ya da tersini yapar. General'in yolculuğu sırasında anlatılan ya da karşılaşılan öteki kadınların hepsi uydurmadır (unutulmaz Miranda Lyndsay dahil olmak üzere). Bununla birlikte 4. bölümde Anita Lenoit ile yaşanan ve Liberator'un inkâr ettiği kısa cilveleşme en azından Kolombiyalı sevgililer arasında doğrulanmamış bir efsane olarak yaşar. Özellikle hareketli bir örnek,

Jamaika’da Bolívar’a yapılan suikast girişiminde görülebilir; parayla tutulan bir katil General’i hamağında bıçakladığını sanmıştı ama onun yerine tesadüfen orada uyumakta olan talihsiz vatandaşı Félix Amestoy’u öldürmüştü. Bolívar’ın o anda nerede bulunduğunun belgesi görünüşe göre yoktur, García Márquez de zeki Miranda’nın zararsız, eğlenceli bir görev verip (pasta götürmek) Liberator’u başka yere göndermesini, böylece hayatını kurtarmasını sağlar.

García Márquez’in bu kitaptaki temel uygulaması, gerçek, eksiksiz belgelerin pek bulunmadığı gerçek olayları geleceğe yönelik zenginleştirmektir. Örneğin Bolívar’ın Veracruz’da kaldığı kısa süreyle ilgili bilgi hemen hemen yoktur. Bu nedenle 7. bölümdeki bir geri dönüşte García Márquez on altı yaşındaki gezgine Mexico City’ye iki aylık bir ziyaret yaptırır, titizlikle işlenmiş birkaç sayfa boyunca imparatorluk başkentinin temiz havası, şahane kanalları ve egzotik malların (armadillolar, nehir solucanları, çekirgeler) satıldığı halk pazarları harika, şiirsel bir dille anlatılır. Ve elbette, yazarın da belirttiği gibi, Bolívar’ın bu son yolculuğuyla ilgili kişisel bilgiler azdır, Liberator’un belki üç mektubu kalmıştır günümüze. İşte García Márquez, tam da böyle bir boşluktan yararlanmıştır, tarihin daha katı, daha sağlam olgularının öne geçmesi ya da kendisine meydan okuması türünden bir tehlikeyle karşılaşmadan, seyahati kuşatan duygusal, insani ve anlatıma yönelik ayrıntıları kurgulamak için.

Bu tarihi romanın başka bir romandan yararlandığı söylenir: ‘El último rostro’ adında –aslında bir romanın taslağı olan- bir öyküden–, yazarı da García Márquez’in yakın dostu ve vatandaşı olan Álvaro Mutis’tir. García Márquez kitaptaki ‘Teşekkürler’ kısmında Mutis’in taslağının *Labirentindeki General* romanına esin kaynağı olduğunu belirtir. Sadece on beş sayfa olan ve Napoleon’un savaşlarına katılmış Miecislaw Napierski adında Polonyalı bir albayın günlüğünün bir bölümünü içeren ‘El último rostro’nun, 1940’larda Londra’daki bir açık artırmada keşfedildiği belirtilmektedir. Sözde elyazmasındaki 29 Haziran-10 Temmuz 1830 tarihleri arasındaki kayıtlar Albay Napierski’nin Bolívar’ın seyahatinin son ayağında onunla birlikte Cartagena’ya yaptığı keyifsiz bir ziyaretin hikâyesini oluşturuyor.

García Márquez’in romanının aksine, Mutis’in elinden çıkan ilk taslakta Bolívar’ın adı ilk baştan itibaren açıkça yer alıyor, neredeyse bütün bir

paragrafta onun yüzü ve elleri anlatılıyor ve Bolívar'ın ağzından dökülen, hayal kırıklığıyla dolu uzun söylevler de okura aktarılıyor. *Labirentindeki General*'in 6. bölümüne günlüğüyle birlikte gelen Napierski'yi katan yazar, bu ziyareti 'Yeni Granadalı büyük bir şair yüz seksen yıl sonra tarih için geri gelecektir' diyerek Mutis'in tamamlanmamış taslağına değinmiştir. García Márquez romanını, 'Bu kitabın yazılmasında kendisini esinlendiren' Mutis'e ithaf etmiştir.

García Márquez'in romanındaki olguların tarihi referanslar açısından gerçeğe son derece uygun oluşu, bilim insanları ve eleştirmenler tarafından doğrulanan bir niteliktir. Yazar, müsveddesini her türlü tarih hatasından arındırmak için elinden geleni yapmıştır. Nerdeyse mizahi diyebileceğimiz bir örnek, kitabın sonsözünde Bolívar'ı ilk önce mango yerken gösterdiğini, ama daha sonra bu meyvenin o tarihte henüz Kolombiya'da bilinmediğini öğrendiğinde bunu değiştirmek zorunda kaldığını yazmasıdır. (Ancak 4. bölümde anlatıcı 'ayın alüminyumsu ışığı' der ki, böyle bir benzetme uygun değildir, çünkü 1860'a gelene kadar alüminyum üzerinde hâlâ laboratuar çalışması yapılıyordu, ticari üretime o tarihten sonra geçilmişti.)

García Márquez'in kitabında baştan sona duyulan anlatıcının sesi, yirminci yüzyılın sonlarındaki endişeli bir Hispanik edebiyatçıya ait, kendisini 1830'a nakletmiş ve orada (olaydan kopmadan) tarafsız bir gözlemci rolü üstlenmiş. Yine de *General*'de ortaya sürülen bazı konular var, meşru ve yeterince doğru olsalar da daha ziyade yirminci yüzyıl meselelerinin Bolívar'ın dönemine yansıtılması işlevini görüyorlar. Liberator'un sanatsal sunumlarına bakacak olursak, daha önceki tanıtımların onun melez kanlı soyuna daha sadık kaldığı görülür; ama liderin ölümünden sonra şöhreti büyüdükçe sanatçılar onu idealize etmeye başladılar, kanını temizlediler, mitleştirdiler, sonunda heykellerini Roma tarzı profiliyle halkın belleğine yerleştirdiler. Elbette günümüzde beyaz ırkçılığı sorgulamak sıradan bir iş, ama on dokuzuncu yüzyılda bunu yapmak düşünülemezdi bile. Benzer biçimde, Dr. Gastelbondo'nun karşısına çıktığında Bolívar ulusal bağımsızlık için bir yük olduğunu söyleyerek sertçe eleştirir dış borcu ve "İspanyollar'dan nefret ettiğimden daha çok nefret ediyorum borçtan… Bu borç sonunda bizi mahvedecek," der. Bu eleştiri gerçek bir alıntı olabilir ama borcun zararlı sonuçları bir mücadele tezi olarak ancak yirminci yüzyılın tartışmacı edebiyatında kendini gösterecekti.

Bazı Avrupalılar Latin Amerika'daki genç cumhuriyetlere burun kıvırmışlardır, bazı Latin Amerikalılar da buna öfkelenmişlerdir. Fransız gezgin Diocles Atlantique (soyadı akla bazı şeyler getirir) ile General arasındaki uzun süren buluşma bu uçurumu dramatik, neredeyse alegorik bir biçimde vurgular. Mösyö Atlantique, Bolívar'ın fikirlerini ve politikasını kurnazlıkla sorgulayınca Bolívar, iki sayfa boyunca, şiddet yanlısı, barbar, adaletsiz bir Avrupa'dan örnekler verir. Kanıtlarla giriştiği bu çürütmeyi, "Bize nasıl olmamız gerektiğini öğretmeye kalkışmayın… Sizin iki bin yılda yaptığınız kötü şeyleri bizim yirmi yılda iyi yapmamızı beklemeyin… Lanet olsun, bırakın da Ortaçağımızı huzur içinde geçirelim!" diyerek tamamlar.

Özetle, beyaz-ten önyargısı, dış borçlar ve Avrupa'nın kibri 1830'da değil de 1989'da tartışılmaya uygun düşen meseleler. Yine de *Labirentindeki General* bu konuda tek örnek değildir. Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı ve E.L.Doctorow'un *Ragtime*'ı gibi tarihi romanlar da eski kuşakların olaylarına, yazarlarının içinde bulunduğu günün zihin meşguliyetleri, mercekleri kanalıyla yeniden hayat kazandırırlar –ve bu yazarların yapıtları gerçekten de böyle bir bakış açısından kazançlı çıkar.

Sadece kısa süren bir tek anda, romanın serinkanlılıkla ve tarafsızlıkla korunan bakış açısı yerini bütün bir ulusu ve onun talihsiz tarihini dile getiren, açıkça kolektif bir sese bırakır. 7. bölümün başında General Urdaneta bir hükümet darbesine kalkışınca, anlatıcı bundan "yüzyılın geriye kalan kısmında yaşayacağımız kırk dokuz iç savaştan ilki" diye söz eder. Birinci çoğul şahsı bir tek kez kullanan García Márquez burada Bolívar'ın düşüşünden sonra olanları, kendi ülkesinin simgesi haline gelen askeri anlaşmazlıklar ve huzursuzluklara bağlamış oluyor.

Bir dereceye kadar kişisel olsa da metne yapılan bu tür eklemeler doğrudan ve doğal olarak Kolombiya'nın tarihinden doğar. Ve tersine, kaynaklar izin verdiğinde yazar, son günlerinde Bolívar'ın yanında bulunanlara kadar olayın belgesel olgularına sadık kalır. İki doktor, Peder Mac Night ve Gastelbondo,[232] ziyaretçi Albay Luis Perú de Lacroix, Piskopos Estévez (son ayini o yönetir) ve İspanyol Joaquín de Mier (General onun evinde son nefesini verir); bütün bu kişiler belgelere dayandırılmıştır. Yazar, varlıkları hakkında ayrıntılı kayıtlar bulunmayan basit halkı kendisi yaratmak zorunda kalmıştı. Bolívar'ın ölüm nedeni

açıklanmıyor, muhtemelen o dönemin tıp ilmindeki belirsizliği yansıtmak amacıyla; bugünkü doktorlar olsa buna tüberküloz tanısı koyarlardı.[233]

Anlatılan eylemin doğası gereği *Labirentindeki General* yazarın daha önceki önemli yapıtlarında görülen özenli yapısal simetriler üzerine kurulu değildir. Ele alınan konuya özgü benzer nedenlerle, kronolojik sıralamayı dikkate almayan tematik düzenlenmiş bölümler sunmaz, bunun yerine zamanın üzerine bastırıp bir tür uzamsal kolaja dönüştürür. García Márquez ilk kez bu romanında olayların kesin yıllarını ve tarihlerini verir.

Bilinçli bir sanatçıdır romancı, romanını düzenlemek için çeşitli araçlar kullanır. Uğranılan bir liman Bolívar'ın orada daha önce yaşadıklarını akla getirince, pek çok geri dönüş tetiklenebilir. Seymour Menton'un işaret ettiği üzere, sekiz bölümün hepsinde Bolívar öksürürken, ateşi çıkarken, kan kusarken, yellenirken, başı ağrırken ya da boydan ve kilodan kaybederken gösteriliyor.[234] Öte yandan her bölümde, bir kadınla ilgili en az bir romantik buluşmanın anısı var. Bunlar, sayısız aşk yaşamış ölümcül bir hasta hakkında yazılacak bir romanın mantıksal yapıtaşları. Hem bedenin şimdiki ölümünü hem de eski zamanların erotik hareketliliğini temsil ediyorlar.

García Márquez'i inceleyen edebiyat araştırmacıları *General* ile önceki yapıtları arasında paralellikler bulmuşlardır. Bolívar kitabı, 'kayda alınan' ölümü, 'gaipten haber verilme' şeklinde olmasa da önceden bilinen 'başkan babanın sonbaharı'nı anlatır. Kitabın son satırları diktatör romanının sonunu hatırlatır ve dua edercesine söylenen 'por los siglos de los siglos' (sonsuza kadar) cümlesi –*Gloria patri* (sonsuz dünya)[235] başlıklı Katolik duasının İspanyolca uyarlamasının son kelimelerini yansıtır, *Hanım Ana'nın Cenaze Töreni* başlıklı önemli öyküsünün kapanış cümlesine atıfta bulunur. García Márquez'in yazdığı pek çok şey gibi *General* de siyasi güç meseleleriyle ilgilidir.

Pek çok bakımdan Bolívar projesi García Márquez'in alışıldık ve tanıdık sanatından radikal bir biçimde farklıdır. Bir tek bu romanda arka plan belgelendirmesini ve araştırmalarında –harita vermek ve kronolojiyi sağlamak yanında– kendisine yardımcı olan insanları şükranla anmıştır. Elbette bu roman işlenmemiş olgularla ve –başka bir çağdan olsa da– günlük hayatın gerçekleriyle iç içedir. Larry Rohter'in belirttiği gibi García

Márquez daha önce sıradan olanı destansı bir hale getirmişken burada 'destansı bir kişiyi sıradan özelliklere sahip bir adam olarak göstermiştir.' [236]

Labirentindeki General'in ilk baskısı yapıldığında Latin Amerika'nın büyük bir kısmında zorunlu okuma kitabı oldu, sayısız kafe, yemekli davet ve televizyonlardaki yuvarlak masa tartışmalarında konu edildi[237] ve herkesin tutumu farklı oldu. Bekleneceği üzere kitap tarihçiler, özellikle Academia Columbiana de Historia'dakiler arasında ateşli tartışmalara yol açtı, seçkin yazar Germán Arciniegas'ın da aralarında olduğu bazı kişiler romanı saygısız buldular ve hem Bolívar'ı kadın peşinde koşan biri hem de Liberator'u bedeni hastalıklar ve acılar içinde harap olmuş biri gibi gösterdiği için reddettiler. Rohter de Meksika'da yaşayan Salvadorlu bir gazeteci olan Carlos Ramos'tan benzer bir alıntı yaptı: "Bu kitabı yazarken García Márquez Latin Amerikalıları sahip olduğumuz pek az kahramanın birinden yoksun bırakmıştır"; ama zevk alarak okuduğunu da itiraf etti.[238] Kolombiya Devlet Başkanı Belisario Betancur (1982-86) da roman hakkındaki düşüncelerini açıklamaya gerek gördü, onun sayfalarında 'bitmek bilmeyen bir boşluk duygusu, yön eksikliği ve kendimizin çektiği, başkalarına da bulaştırdığı tutarsızlıklar karşısında korku' gördüğünü belirtti.[239] Fidel Castro ise Liberator'u 'putperest' gösterdiği için kitabı övdü.[240]

Demek ki García Márquez Bolívar'ı insanileştirme ve o büyük adamı daha önce hiç yapılmadığı ölçüde ve şefkatle gerçekçi bir görünüme sokma konusunda hayran olunası bir iş başarmıştır. Bu kadar benzersiz bir başarı bu romanın unutulmamasını sağlayacaktır, özellikle Kolombiya'nın ve komşu ülkelerin eğitimli yurttaşları unutmayacaktır. *Labirentindeki General*'i okuduktan sonra, Gabo'nun anlatımı zihnimizde önemli bir tepki, bir karşı model olarak büyümeden, Simón Bolívar'ı düşünmemiz ya da adını duymamız ya da bir fotoğrafına ya da heykeline bakmamız mümkün olmayacaktır.

Tam da kitabın konusu, yöntemleri ve amaçları nedeniyle romanda 'büyülü' anlar bulunmaz; Kolombiyalı masalcının ünlü nükteleri ve deli dolu mizahı, Bolívar'ın araya girip çıktığı yerler ve kaçamakları dışında, göze batacak derecede eksiktir. Geri dönüşlerin bir kısmı zaman zaman doğrudan biyografi gibi okunur, bu nedenle eleştirmen John Leonard'ın

şöyle bir gözlemi olmuştur: “Burada bize sunulan, sanat yerine bilgidir.”[241] Ayrıca García Márquez değişimci anlatımına, Bolívar’ın hayatındaki çok önemli ama pek de iştah açıcı olmayan iki ânı katmamıştır: Yurttaşı Francisco de Miranda’yı 1812’de reddetmesi ve 1822’de Guayaquil’de San Martín’le yaptığı gizemli, özel görüşme. Bu iki olay gerçek Liberator’u pek de iyi bir konumda göstermez; bu tabloda sadece kendisine karşı günah işlenen değil, günah işleyendir de. Ama bu iki olay dışında yazar terazinin ibresini az da olsa ulusal kahraman lehine çevirmiştir. Bu ‘hatasıyla-sevabıyla’ çizilmiş portrede birkaç hata eksiktir.

Ne de olsa teslim etmeliyiz ki, *Labirentindeki General’*de yaratıcısının bilinen edebi erdemleri biraz eksik kalmıştır, bu nedenle de roman yavan bir tat bırakır. Ayrıca Bolívar efsanesinin göz korkutan gölgesinde yetişmiş olmayanlar için kitabın siyasi ve özellikle duygusal etkisi zayıf olacaktır. *General*, konusu itibarıyla García Márquez’in en *yerel* romanı olmuştur, dolayısıyla yazarın zengin, düşsel evrenine yeni yeni girmeyi göze alan ve ne Kolombiyalı ne de Venezuelalı olan okurlar için pek uygun bir yapıt değildir. *Caveat lector*[a23].

Bitmeyen Aşk Hikâyesi

ON İKİ

García Márquez altmışlı-yetmişli yaşlarının ortalarına kadar erkek-kadın ilişkisi ve aşk konusunda araştırarak yazmayı sürdürdü. Sonuç, romantik serüvenin alışıldık sınırlarını zorlayan, şimdiye kadar bilinmeyen duygusal derinliklere dalan ve geri gelirken tuhaf sürprizleri de yanında getiren iki kısa ama parlak roman oldu.

10. bölümde gördüğümüz üzere García Márquez'in önceki aşk romanları, romantik aşkları bir farkla anlatır. Sayısız klasik romanın ve basmakalıp filmlerin standart malzemesi olan 'yakışıklı erkek güzel genç kızla tanışır ve onunla evlenir' türünden masallar ona göre değildir. 'İyi Kalpli Eréndira'da yazar eski peri masallarındaki flört ve mutlu son kurgusuyla açıkça dalga geçer. *Kırmızı Pazartesi*'de yeni evliler için beklenen sonucu boşa çıkarır, evlilik sonrasındaki geleceklerini hayal bile edilemeyecek yönlere götürür. *Kolera Günlerinde Aşk*'ta ise romanın kahramanı olan çift, yetmişli yaşlarına gelince birbirine kavuşur. Bu yapıtlarda, bildik çeşitli aşk hikâyesi gelenekleri acımasızca taklit edilmiş ve çarpıtılmıştır. Yine de sonunda aşk *duygusu* en güçlü, en gerçek duygu olarak kalmıştır.

Yazarın son dönemdeki iki aşk romanı, *Aşk ve Öbür Cinler* (1994) ile *Benim Hüzünlü Orospularım* (2004), erkek-kadın hikâyesine bir başka eğim getirir. Her ikisinde de yaşlıca bir erkekle yeniyetme bir kız arasında doğan bir aşk ilişkisi konu edilir. (*Kolera Günlerinde Aşk*'ın sonlarına doğru yetmişlik Florentino ile gencecik kız öğrenci América Vicuña arasında yaşanan trajik ilişki, bu romanlarda yaşanan ilişkilerin öncülü sayılır.) Bu bakımdan son dönemdeki her iki yapıt da kaçınılmaz olarak Nabokov'un *Lolita*'sı ile paralellikler göstermektedir; *Lolita* düşlenen bu tür birlikteliklere 1957'de örnek ve model oluşturmuştur.

García Márquez'in daha önceki önemli yapıtlarının aksine *Aşk ve Öbür Cinler* ilk yayımlandığında görece az ses getirdi. 100 bin adetlik ilk baskı birkaç haftada tükense de ve beklendiği üzere parlak eleştiriler yapılsa da *Başkan Babamızın Sonbaharı* ya da *Kolera Günlerinde Aşk* kadar heyecanla karşılanmadı. Olası bir neden, halkın bıkmış olmasıydı. Nobel Edebiyat Ödülü geçmişte kalmıştı; yazara ve çeşitli edebi ve siyasi aktivitelerine

gösterilen ilginin sonuna gelinmişti. Soğuk Savaş'ın ve Orta Amerika'daki kanlı mücadelelerin ansızın sona ermesiyle, García Márquez'in kışkırtıcı tutumunun, hem aynı ideolojiyi paylaştığı arkadaşları hem de ona kara çalanlar arasındaki haber değeri de azalmıştı.

Bu azalan ilgide rol oynayan bir başka faktör belki de kitabın zor anlaşılır içeriği olmuştur. İspanyol imparatorluğunun sönük yıllarında Cartagena'da geçen roman, siyahların köleliği, Afrika halk inanışları ve dini uygulamalar, kilise-devlet ilişkisi, Katolik hiyerarşisindeki politikalar ve en başta da âşık bir otuz altılık Cizvit papazıyla on iki yaşındaki deli bir kız arasındaki derin aşk gibi konuları ayrıntılarıyla işliyor. Kitap eleştirmenlerinin çoğunun –yabancıların, özellikle de Hispanik olmayanların– rahatça ya da bir otorite gözüyle tartışabileceğini hissedeceği türden konular değil bunlar.

İnsanı aldatacak kadar kısa bir roman olan *Aşk ve Öbür Cinler* oldukça karmaşık ve çok katlı bir yapıya sahip, çeşitli karakterlerle, çok sayıda deneyimlerle ve sayısız geri dönüşlerle bezenmiş. Ayrıca García Márquez'in kitapları arasında önsözü bulunan tek roman –olayı sunmaya yarayan başlıksız, italik yazılmış, üç sayfa uzunluğunda bir hatırlatma. Önsözde yazar 1949 yılında Cartagena'daki bir Clarissa manastırının yıkımındaki olayı hatırlıyordu, işçiler sömürge döneminde yaşamış insanların mezarlarını bulmuşlardı, bu insanların birkaçını çok geçmeden romanda bulacaktı: piskopos, başrahibe, Marki, Marki'nin ilk karısı. Önsözü taçlandıran şey, işçilerin Sierva María de Todos los Angeles adında ölmüş bir çocuğa ait yirmi iki metre uzunluğunda bakır rengi saç bulmaları oluyor. Yazar hatırlatmalarını kendi büyükannesinin böyle efsanevi, uzun saçlı, küçük bir aristokrat kızla ilgili anılarıyla bitiriyor ve romanını bu masaldan esinlenerek yazdığını belirtiyor.

Aşk ve Öbür Cinler'de sürekli bir zikzak çizilir. Esas konu anlatılırken birden geri dönüşlere geçilir.

Yanında hizmetkârıyla pazarda dolaşan on iki yaşındaki Sierva María'yı siyah bir köpek ısırır. Erken doğan, Marki babası ve melez annesi tarafından sevilmeyen ve ihmal edilen kız, çoğunlukla kölelerin oturduğu yerlerde büyümüş, oralarda konuşmadan önce dans etmeyi öğrenmiş, sonra da üç Afrika dilini konuşmaya başlamıştır. Okuma-yazmayı ve hesap yapmayı öğrenmemiştir. Ona annelik eden Dominga Adviento adında bir köle kadın, evlenene kadar kızın saçlarını kesmemeyi vaat etmiştir. Köpeğin

ısırmasından kaygı duyan biyolojik babası kızı alıp tedavi etsinler diye birkaç beyaz doktora götürür, ama onların ilaçları kızın durumunu kötüleştirmekten başka işe yaramaz. Sierva María'nın içine cin girdiğine inanan kasabadaki piskopos Marki'yi çağırtır ve kızın Santa Clara'daki manastıra, rahibelerin yanına gönderilip bir hücreye konulmasını resmen talep eder. Hücreye kapatıldığında pek konuşmayan ve kendisini rahatsız eden olduğunda karşılık veren kız orada çalışan siyahların yanında teselli bulur.

Kızı tanımadan önce onu düşünde gören, piskoposun kütüphanecisi Cayetano Delaura kızın içindeki cinleri kovmakla görevlendirilir. Onu hücresinde ziyarete gittiğinde kız düşmanca davranır. Ama kızın şeytanların hükmüne girdiğinden kuşkulu olan Cayetano çok geçmeden ona âşık olur. Zamanla, Garcilaso'nun romantik şiirlerinin da yardımıyla onun kalbini kazanır. Bir süre sonra manastırın dışından Sierva'nın bulunduğu hücreye açılan eski bir tünel bulunduğunu keşfeder. Geceleri gizli gizli buluşmaya, öpüşüp koklaşmaya başlarlar ama birleşmezler, gelecekte yasal bir şekilde birleşmeyi ummaktadırlar. Kız kaçmalarını önerir; erkekse budalaca bir ısrarla yasal yolu izlemekten yanadır. Ne yazık ki tünel bir gün fark edilir, Sierva María da başka bir hücreye nakledilir. Hayal kırıklığı içindeki Cayetano çılgına döner ve kronik hastaların yanında yaşayıp çalışmaya mahkûm edilir. Yalnız kalan Sierva artık her şeyini yitirmiştir, saçı da kazınır, sonunda bir deri bir kemik durumda, hücresinde 'aşktan ölmüş' olarak bulunur.

García Márquez'in bütün büyük yapıtları gibi *Aşk ve Öbür Cinler*'de de bolca geri dönüşler ve altkonular vardır. Ayrıca yazar için alışılmadık sayılacak ölçüde ve geniş bir yelpazede renkli, ayrıntılı betimlenmiş, unutulmaz ve iki âşık kadar öne çıkan karakterlere rastlarız. Bu karakterler 'ikincil' rollerde değildirler; aşkın elde mevcut olan ve daha da geniş bağlamlarını doldururlar, okurlara ana konuyu anlamaları için gerekli bilgileri sağlarlar ki ana konu bütün kitabın sadece dörtte birlik bölümünü kaplar.

Gelin biz yeni başlayanlar aileye bir göz atalım, anne ile baba başlı başına kendi kendine yeten, garip bir pembe dizi gibiler.

Baba, Don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, ikinci Casalduero Markisi. Ağırkanlı, hastalıklı, ürkek bir çocuk olarak büyüdü. Ergenlik döneminde

kadınlara duyduğu ilk ilgi Dulce Olivia'ya karşıydı, ailenin konağının yanıbaşındaki tımarhanenin bir sakinine. Ygnacio'yu 'kurtarmak' isteyen babası onu ailenin çiftliğine gönderdi, ama köy yaşamı çocuğu korkuttu. Daha sonra, itibarını korumak isteyen Marki oğlunu zorla doña Olalla de Mendoza adlı bir İspanyol kadınla evlendirdi, ama kadın grupla çıktığı bir gezintide yıldırım çarpması sonucu yandı. Bu olaydan yıllar sonra, gözünü toplumda yükselme hırsı bürümüş bir ustabaşının kızı olan Bernarda Cabrera, dul Ygnacio'yu takip etti ve bir hamakta ona tecavüz etti, kız gebe kalınca da babası silah zoruyla genç Marki'yi kızıyla evlendirdi. Çift birbirinden gerçekten nefret ediyordu, sevimli çocuklarını da gözleri görmüyordu.

Anne, Bernarda Cabrera. Kölesi olan yakışıklı Judas Iscariote ile uzun süren, ateşli bir ilişki yaşadı. Erkeğin ölümünden sonra Bernarda şehvetini karşısına çıkan her siyah adamla tatmin etti. O arada köle ticaretinden, sonra un satışından iyice zengin olmuştu. Kızının yol açtığı kriz dolayısıyla doğan dedikodular onu kaygılandırınca kent dışına gider. Onun yokluğunda Ygnacio akıl hastanesindeki Dulce Olivia'nın sevgisini yeniden kazanmaya çalışır, bu yeniden buluşma sırasında ilk başta saf ve sevimli bir hava doğsa da sonunda müthiş kavga ederler. Ygnacio, Bernarda'nın gönlünü almaya çalışırsa da kadın ona sayısız erkekle yattığını, hayatından nefret ettiğini açıkça itiraf eder. (Ygnacio sessizce ayrılır oradan, akbabaların kemirdiği cesedi iki yıl sonra bulunur.) Pek çok kötü alışkanlığıyla –yellenmesi, çikolata düşkünlüğü filan– Bernarda edebiyattaki en itici kadın karakterlerden biridir. Adı Bernarda Alba'yı yansıtır, García Lorca'nın son tiyatro oyunundaki neşesiz, despot aile reisi kadını; ama ondan çok daha iticidir.

Sierva María. Böyle perişan bir aileden geldiği düşünülürse çocuğun başına gelenlerde hüzünlü, iç burkan bir mantık var. Bir kenara atılan ve pek az eğitim alan (zaten istemiyordu) Sierva bir ölçüde yırtıcı, asosyal bir çocuk olmuştu, teninin rengi dolayısıyla ait olduğu Creole[a24] ortamında yaşamaya uygun değildi. Annesi de babası da onun mahkûm olmasından dolayı biraz vicdan azabı çekseler de ve Ygnacio ansızın ilgili bir baba olmaya karar verse de artık iş işten geçmiştir. Afrikalı köleler ise tam tersine kıza kucak açmışlar, sevgi göstermişler, aidiyet hissi verip zengin bir kültürel çevre sağlamışlardır. *Aşk ve Öbür Cinler*'e 'psikolojik' bir roman ya da çocuk yetiştirme üzerine bir kitap demek doğru olmayabilir. Ancak

neredeyse örnek bir vaka yoluyla, bir gencin kendi evinde sevilmeden, hatta nefret edilerek büyümesi durumunda neler yaşanabileceğini bize gösterir. Cayetano'nun piskoposa çok modern, aydınlanmacı ve o dönem için alt üst edici sayılan yorumunda dediği gibi: "Bize cin işi gibi görünen şeyler, siyahların gelenekleridir; kız bunları ailesi kendisiyle ilgilenmediği için öğrenmiştir."

'Hamağında çürüyen' Don Ygnacio, 'kendisinin adını asla duymamış bir kraldan bin üç yüz deniz mili uzakta' bulunan bir Creole aristokrasisini temsil eder. Kölelerinin kendisini öldüreceğinden hep korkan Don Ygnacio sarayının çevresinde beslediği köpek sürüleri sayesinde köleleri yanına yaklaştırmaz. Bernarda ve gözü yukarılarda olan saldırgan babası ise 'dükkâncı aristokrasi'yi temsil etmektedir, ki bu kişiler yerel burjuvazinin eksikliğini kapatmaktadırlar. Kronikleşmiş biçimde görevini yapmaktan aciz bu üst tabaka ailenin dışında yaşanan olaylar kilisenin mutlak hakimiyeti altındadır: Katolik doktrinleri, din adamlarının kudreti, çeşitli üyeler; kilisedeki karakterler ise şunlardır:

Piskopos Don Toribio de Cáceres y Virtudes

Josefa Miranda, Clarissa manastırının baş rahibesi

Peder Tomás de Aquino Narváez

Manastırda tutuklu olan Martina Laborde

Piskopos. Bu takımyıldızdaki üstün güç. İkinci soyadı –Virtudes– yüksek bir ahlaka işaret ediyor. (İspanyolcada ikili soyadlarının arasındaki 'y' harfi mavi kanı belirtir.) Gençliğinde orduda teğmen olan, şimdiyse hantal, devasa bir kütle gibi tahtında oturup neredeyse büyülü bir huşu uyandırıyor; kelimenin her anlamıyla 'ağır' biri. Bildiri verirken tam bir piskopos gibi, örneğin Hint Adaları konusundaki şu hükmü: "Cinsel sapıklık, putperestlik ve yamyamlığın tehdidi altındaki bir krallık. Mağribilerin ülkesi gibi." Sierva María'nın cinlerin etkisi altına girmesini kafasına takan, bağışlama nedir bilmeyen piskopos, genel valinin doktorları kızı muayene edince kuduz hastalığına rastlamasalar da kilise ve Engizisyon adına konuşarak, kızın korkunç kaderini çizen kişidir. Bazı bakımlardan anlayışlı, hatta bilgedir –Galileo'nun dünyanın kendi etrafında döndüğü konusunda haklı olduğunu istemeyerek de olsa kabul eder, kütüphaneci Cayetano'nun 'kıza'

duygusal açıdan bağlanmasına da geçici bir hoşgörü gösterir– yine de yüksek rütbeli bir din adamı olarak kilise adına kontrol uygular, tehlikeli Sierva'nın kilit altına alınıp 'cinlerden arındırılmasını' emreder.

Josefa Miranda. Hiyerarşinin alt sıralarındadır ama otoriterliği daha katlanılmazdır. Yarımadadaki, dinsel gelenekselciliğin siperi olan Burgos kasabasında dünyaya gelmiştir; hem yerel piskoposluğun hem de Creole aristokrasisinin meşruluğunu kabul etmeyen, aristokratlara 'sudan soylular' diyen, haşin, hoşgörüsüz, öfkeli, iktidar meraklısı bir kadındır. Kendine özgü nedenlerle, Sierva'nın manastırda kalması yüzünden piskoposla zıtlaşır. Muhterem Peder Tomás de Aquino Narváez'in gizemli ölümünü rahibeliğe karşı 'iblis işi düşmanlığın' yeni bir işareti olarak niteler. (İlginçtir ki, Cayetona piskoposun kulağına, içine cin girenin asıl Josefa olduğunu fısıldayınca piskopos hemen katılır buna.) Bernarda Cabrera sınırsızca, alabildiğine kindarsa, piskopos Toribio kibirli, yetkili, Olimposlu bir tanrı gibiyse; başrahibe Josefa da maneviyat kisvesi altında adiliğin somutlaşmış halidir.

Peder Narváez. Adı, Ortaçağın en tanınmış dinbilimcisi ve filozofu olan 'Thomas Aquinas'ın İspanyolcasıdır; Aquinas'tan bir alıntı romana epigraf olarak konulmuştur. Peder, güçlü Kutsal Kilise içinde daha açık ve daha insancıl bir bölümün temsilcisidir. Geçmişte Avrupalı kâfirlere ve putperestlere açtığı ciddi savaşlara rağmen şimdi kasabadaki siyah kölelerin arasında yaşamakta, onların dilini konuşmaktadır. Nezaket gösterip Sierva'ya Afrika kolyelerini geri verir; onunla Yoruba, Kongo ve Mandinga diliyle konuşur; ona nazik davranır ve kalbini kazanır. Kız da karşılık olarak başrahibeyi bile şaşırtan tatlı yanını gösterir ona. Romanın kahramanı olan kız böylece kendisine destek verebilecek, anlayış gösterebilecek ve onu içinde bulunduğu kötü durumdan kurtarabilecek bir müttefik kazanır. Heyhat, babasının nedeni anlaşılamayan ölümü (kitapta kasıtlı olarak ucu açık bırakılan pek çok olaydan biri), kızın ferahlamasını ya da rahat bir soluk almasını engeller.

Martina Laborde. Din cemaati içinde bir başka muhalif öğe. Manastırda Sierva'nın yan komşusu. Kitabın İspanyolcasında bir 'vulneraria' olarak tanımlanır, bu teknik terim cinayetle suçlanan din adamı anlamına gelir. Kendisi de eski bir rahibe olan Martina, manastırda kalan iki kişiyi sözüm ona bıçaklayarak öldürdüğü için ömür boyu hapis cezası çekmektedir ama

kendisi suçsuz olduğunu iddia eder. Cayetano manastıra bir gelişinde kadının hiçbir çekiciliği olmadığını, hatta acayip olduğunu fark eder. Yine de Martina karizmatiktir –rahip onun ‘baştan çıkarma gücünün hemen hissedilebilen maddi bir akım’ olduğunu söyler. Kadının soyadı akla hem Fransız kökenlerini hem de ‘kenar’ kelimesinin İspanyolcasını getirir, bu da Martina’nın dünyasının marjinal olduğunu düşündürür.

Manastırda Sierva’yı avutan, ona destek veren tek kişi Martina’dır, ona nakış öğretir, ihtiyacı olan arkadaşlığı gösterir. Yalnız bir Martina ise, Afrikalılar da dahil olmak üzere, genç kızın ‘cinlerinde’ umut ve avuntu bulur, Sierva ‘cin’ nöbetlerinden birini geçirirken onu sakinleştiren, cinayetle suçlanan kadın olur. Martina’nın Cayetano’nun sevgilisiyle buluşmak için kullandığı tünelden geçerek beklenmedik bir şekilde kaçması himayesine aldığı kıza korkunç bir darbe olur, ne acıdır ki tünelin girişini kapamayı ihmal ettiği için de gizli aşkın acısına son vermek için indirilen son darbe de bu olur.

Yukarıdaki karakterler (ve aşağıda anlatılan Cayetano da) resmi sömürge yaşamının son döneminin çeşitli yönlerini ve mekânlarını temsil etmeye yararlar: bahçeleri, mutfakları ve hücreleriyle manastır; sürekli tehditkâr bir Engizisyon ve gözetimi; kısır entelektüel ortam ve nedense pek etkili olmayan yasaklamalar; kilise ile naiplik arasındaki karmaşık ilişkiler; sakatlar için yapılan hayır işleri; piskoposluk makamının büyük gücü. Aynı zamanda bütün bu mekânlar bizde çöküş duygusu uyandırır. Piskoposun sarayı yıkıntı halindedir, arazisini yabanotları bürümüştür. İriyarı piskopos ya otururken görülür, ya tahtındadır ya da bir hamağa uzanmıştır, düzensiz solukları ve astım öksürükleri konuşmasını bastırır.[242]

Benzer biçimde Marki’nin konağı da, geniş, boş mekânlarıyla ‘hüzünlü bir enkaz’dır, ‘pek çok nesne yerinde yoktur’. Ygnacio’nun köydeki ‘yıkık-dökük’ çiftlikte, Bernarda’nın yeniden gönlünü almak için son bir umutla harcadığı çaba sırasında bakımsızlık daha da vurgulanır; yer döşemesinin arasından otlar uzamıştır, ‘akkarıncalar sandalyeleri kemirmiştir’, saat kırılmış, hava tozla dolmuştur. O dönemde Madrid’de işbaşında olan Bourbon reformistlerinin atadığı yeni genel valinin gelişiyle olay akışının yarısında umutlar yeşerir, ancak piskopos, valinin daha dünyevi, daha çağdaş olan vizyonunu hemen hükümsüz kılar. Ruhani otoritenin hükmü daha büyüktür, krallığın temsilcisini gölgede bırakır, ancak hem dini hem

laik güç, fiziksel ve psikolojik açıdan çok zayıflamıştır, bu da son demlerini yaşayan ve Aydınlanmanın –aralarında Simón Bolívar'ın da bulunduğu– yükselen gücünün süpürüp atacağı bir sisteme uygun düşer.

Abrenuncio de Sa Pereira Cao. Kabul edilmiş kilisenin ve Creole elitinin tamamıyla dışında duran Abrenuncio, Portekizli bir Yahudidir (yani iki kat yabancıdır), yarımadadaki yasalardan ve önyargılardan uzak kalmak amacıyla Cartagena'ya yerleşmiştir. Kentin en tanınmış doktorudur. Meslektaşlarının geleneklere aykırı olduğunu düşündükleri tedavi usulleri vardır ama bunlar yine de etkili olmuşlardır, örneğin hastaların başucunda arp çalmak gibi (yani müzikle tedavi). Yükselmekte olan Aydınlanma düşüncesinin yerel sözcüsü olan doktor, Afrikalıların ve Katoliklerin cinleri dualarla defetmeleri arasında bir fark görmemekte, hatta Hıristiyanların yöntemlerinin daha vahşi ve caniyane olduğunu düşünmektedir. Kentte neredeyse benzeri olmayan kütüphanesinde Voltaire'in yasaklanmış yapıtları yer alır –engin bilgisinin ve Engizisyon tarafından denetlenmeye kafa tutmasının simgeleri. Haklı olarak, aradan geçen zaman ve köpeğin ısırdığı yer nedeniyle Sierva'nın sağlığının artık risk altında olmadığı tanısını koyar, kızı 'iyileştirmek' için cinleri defetme yoluna başvurulmasına da taraftar değildir.

Hatta bir noktada, Cayetano'nun sadece Sierva için duyduğu kederi anlatmak ihtiyacıyla ziyarete geldiğini düşünür Abrenuncio (Dr. Freud'un yapacağı gibi) –adeta konuşarak tedaviye duyulan bir ihtiyaçtır bu. Ateist olduğunu dürüstçe kabul eden (Fransadaki pek çok çağdaşı, yani *filozoflar* gibi) Abrenuncio, Cayetano'da, (Latince Voltaire dahil) zorlayıcı metinleri verebileceği potansiyel bir özgür zihin görür. Cinselliğe karşı kayıtsız olduğunu açıkça söylemektedir ki bu da kendini bir amacı gerçekleştirmeye adamış bir erkeğe uygundur. Cayetano'nun yanında 'ölümün dini' üzerinde düşünürken bile, kitapta söyleyeceği son sözler, 'önemli olan tek şey hayatta kalmaktır' olacaktır. Böylece Cayetano sınırında durduğu toplum için dingin bir denge unsuru olmakta, hem de o toplumu zekice ve mutlak bir biçimde yadsımaktadır. Uzun vadede onun asıl vatanı, gelecektir.

Peder Cayetano. *Aşk ve Öbür Cinler*'in en karmaşık karakteridir, ilk önce 2. bölümde Marki'nin piskoposluğa yaptığı ziyarette piskoposun yardımcısı olarak görürüz onu. Asıl kimliğine ancak 3. bölümde, romanın erkek kahramanı olarak kavuşur, o noktada *Cayetano* Alcino del Espíritu Santo

Delaura y Escudero diye tanıtılır. Bir eleştirmenin öne sürdüğüne göre, ilk iki adı Katolik reformist Thiens'li Aziz Cajetan'ı (1480-1547) çağrıştırabilir, bu kişi gençliğinde Laura Mignani adında bir Augustin rahibesiyle mektuplaşmıştı, hatta onu yaşadığı Santa Croce manastırında 1523 yılında gizlice ziyaret etmişti.[243] Başka yorumcular, Cayetano'nun soyadında Petrarca'nın aşk sonelerinde ölümsüzleştirdiği Laura'nın adının yansımasını görmüşlerdir. İspanyolcada Cayetano'nun o kadar da alışılmadık bir ad olmadığını söylemeliyiz; 1950'lerde, adında Cayetano bulunan neşeli bir Karayip pop şarkısı vardı; Salvador'da 1970'ler ve 80'lerdeki ayaklanmanın liderleri arasında Cayetano Carpio adında deneyimli bir savaşçı bulunuyordu.

García Márquez'in, İspanya'da bir Creole anneden doğan ve onun tarafından yetiştirilen Cayetano'su, sonunda annesinin, vatanı Yeni Granada'ya duyduğu sıla hasretini anlamayı başaracaktır. Portekizli doktor gibi önemli bir aydın olan Cayetano, piskoposun gözetimi altında Hint Adaları'ndaki en büyük kitaplıklardan birini kurmuştur bile. Buna uygun olarak hayatının en büyük arzusu Vatikan'da kitaplık görevlisi olmaktır, kilisenin gözünden düşmeden önce bu iş için düşünülen üç adaydan biridir. Dinbilimi öğreniminin ve Ortodoksluğun merkezi sayılan Salamanca'da eğitim görmüş olmasına rağmen ne doktriner meselelere, ne de güce ya da denetime ilgi duyar. Ruhban okulu öğrencisiyken, farkında olmadan *Gaul'lü Amadís*'i gerçekten de okumuştu; türünün en tanınmış örneği olan bu şövalye romanıyla, Cervantes'in Don Quixote'si amansızca dalga geçmiş, kitap İspanya'nın sömürgelerinde yasaklanmıştır. Üzerindeki birbiriyle çelişen bütün baskılar dikkate alındığında, kritik bir anda, Cayetano'nun Abrenuncio'ya: "Bu yaşta … nereden geldiğime artık emin değilim. Ya da ne olduğuma," diye itiraf etmesi şaşırtıcı değildir.

Cayetano'nun yaşamını değiştiren elbette Sierva María'ya umutsuzca âşık olmasıdır (ya da buna ne denecekse). İlk karşılaşmalarından itibaren kızın şiddetle karşı koymalarına dayanır, sonunda sabırla, tatlılıkla ve şiirler okuyarak onun kalbini kazanır. Kültürlü din adamının ateşli ve tatmin olmamış tutkusu, gerçek, saplantılı, özverili ama acıklı bir biçimde yasak aşkı en iyi anlatan edebiyat yapıtlarından biridir. Sierva ısrar ettiğinde onunla birlikte kaçmayı seçmemesi, kilise kurallarına ve uygulamalarına inatla ve budalaca bağlı olduğunu gösteriyor. Bir edebiyat araştırmacısının söylediği gibi, "Cayetano'nun günahı çok âşık olması değildi, âşık olması

gerektiği anda olamamasıydı.”[244] Sonunda Delaura hem sevdiği kişiyi hem de okumuş bir adam olarak yükseldiği konumu kaybetmiştir.

Ancak *Aşk ve Öbür Cinler*, kıvrak ve gizemli Sierva María sayesinde oluşmuştur, varlığını ona borçludur. Dizlerine kadar inen bakır rengi saçları, mavi gözleriyle, inci gibi dişleri, düzgün, gelişmekte olan bedeniyle unutulmaz bir karakter çizen Sierva’nın güzelliği peri masallarında rastlanan türdendir. Başka bir dünyaya ait ve ruh gibi görünen kız çaresiz, ürkek bir kuş da değildir. Manastırda bazı çömezler onun boynundaki Afrika işi kolyeleri koparmaya kalkışınca Sierva mücadele eder, zehirli bir yılan gibi ısırır onları; daha sonra, işemek üzere bir ağacın arkasına gittiğinde hayvanları kaçırmak için sopasını savurur. Bir Afrika ritüelini yerine getirmek için rahatlıkla keçi kesebilen Sierva María, cinlerini çıkartmak üzere onu dehşet verici bir ablukaya aldıklarında vahşileşir.

Ne kadar hayat dolu ve güçlü olsa da Sierva María yine de baskın Creole ortamının mutlak mağdurudur –önce yüksek tabakadan, vicdansız, insanlık dışı anne-babası tarafından mağdur edilmiş, sonra da kilisedeki rahibeler ve piskopos tarafından aldatılmıştır. Sonunda acınası bir mağdur konumunda kadere ve koşullara boyun eğmek durumunda kalmıştır; Peder Aquino’nun ölümü, tünelin kapanması, Cayetano’nun çekilmesiyle, perişan ve terk edilmiş halde, yalnız başına ölecektir. Hayattayken ve sağlığı yerindeyken rahat hareket edebildiği, kendini ‘evinde’ hissedebildiği tek yer, kölelerin arasıdır, onların yanındayken ‘María Mandinga’ adını alır. Adı, çift kimliğini yansıtmaktadır: ‘María’ hayali İber-Katolik geçmişini, ‘Sierva’ da kıza ‘aile’ olan hizmetkârları simgeler.

Rolü son derece dramatik yapıda olsa da Sierva María kitap boyunca çoğunlukla uzak ve gizemli kalır, önemsiz gibidir. Kitabın ilk yarısında adı iki kez geçer, her ikisi de gerçek dışı söylemlerdir. Yarasını inceleyen Dr. Cao ona düşüp düşmediğini sorduğunda kız “salıncaktan,” der . Daha sonra, 3. bölümde yarasını soran siyah hizmetkârlara, “Annem bıçakla yaptı,” diye anlatır. Romanın ikinci yarısında, hapsedilmesi hakkında Martina’nın sorusuna verdiği yanıt da doğru değildir :“İçimde cin var.” Aslında kilisenin uyguladığı sözümona cin çıkarma sonrasında söylenmiş bir sözdür bu.

Ancak Cayetano’nun şefkatli, özverili tedavisi sayesinde Sierva María kendini daha özgürce ve açıkça ifade etmeye başlar. Rahibin verdiği çörek için, “Kırlangıç pisliğine benziyor tadı!” der. Ve Delaura’nın yarasını

görünce, ‘ilk kez’, gülerek, “Ben vebadan bile kötüyüm,” der. Benzeri olmayan ilişkileri ilerlerken, kendisini seven hayranıyla gerçekten sohbet etmeye başlayacaktır.

Her ne kadar çevresine yabancılaşsa da Sierva María pek yalnız gösterilmez, hep başkalarının yanında görünür. Daha da ötesi, *Labirentindeki General*’de tanık olduğumuz ve burada da kullanılan bir tanımlama tekniğiyle, özel düşünceleri ve ruhunun derinleri bize kapalı kalır. Bu motifin üç küçük istisnası vardır, bunların ikisi önemsiz ve sıradandır. Birincisi, bazı çömezler Sierva’yı bir anlığına bir bankta otururken bırakırlar, kız havuzdan su içmek için kalkar, sonra da işemek üzere bir ağacın arkasına gider. Sonra tecrit hücresindeki ilk gecesi gelir, anlatıcı orada kızın yalnız ruhuna değil, manastırdaki yemeklere ve dışarıdaki denizin gürültüsüne odaklanır. Sierva María’nın tek başına göründüğü tek sahne ölüm sahnesidir, ancak eylem özetlercesine, üstü kapalı sunulur. Son paragrafta kız pencereden görünen karlı bir manzarayı düşlerken betimlenir, orada bir salkım altın rengi üzüm yemektedir, bu düş daha önce romanda anlatılmıştır, şimdiyse biraz değiştirilmiştir ve Sierva María’nın bize gösterilen tek özel düşüncesidir. Bunun dışında kız bir yabancı gibi mevcuttur, varlığı ele geçmez; Cayetano dahil, Creole arkadaşlarının pek çoğuna da öyle görünmüş olmalı.

Ergen bile sayılmayacak Sierva María’ya bir kurtuluş umudu sağlayan, hayranı Cayetano’ya da duvarların dışında, dünyevi keyifler veren şey, kuşkusuz ikisi arasında (olsa olsa) birkaç ay boyunca doğup gelişen tutku duygusudur. García Márquez bu sayfalarda, daha önceki romanlarında yer alan âşıkane betimlemeleri fazlasıyla aşıyor, metin muhteşem bir güzellik kazanıyor. Cayetano’nun duygularının esiri olduğunu görüyoruz, Sierva’nın kendisine tükürmesine, tırmalamasına tahammül ediyor, sonunda, kıza şeker getirmekten okuma yazma öğretmeye kadar her yolu deneyerek onun sevgisini kazanıyor. Ağır ağır ama emin bir biçimde ehlileşen Sierva María’nın mutlak bir mutluluğa ulaştığını görüyoruz, artık sadık hayranına sevdiği Oddúa kolyesini verecek, ona aşk şiirleri okuyacaktır, üstelik hücresini temiz tutacaktır. Kızın dudaklarını ilk öptüğü andan itibaren ikisi birlikte bedensel yakınlığın (ne kadar eksik olsa da) coşkularını ve zevklerini keşfedeceklerdir.

Cayetano ile Sierva'nın gelişen ilişkileri bildik aşk hikâyesi kurallarını izler. Erkek güzel bir kadına ilk başta tutulur, neredeyse ilk görüşte aşktır (bu hayranlık, Cayetano 'vecd içinde' onu şahane bir kıyafet içinde portresi için poz verirken gördüğünde daha da güçlenecektir). Cayetano basit sözcüklerle, sade bir biçimde ilan eder aşkını. Fırtınalı, çekişmeli, gizli-saklı bir fölrt olur bu; hep olduğu gibi kız ona direnir. İlk kez öpüşürler, hemen ardından Cayetano özgür olup evlenecekleri günü beklemeye başlar. Hediyeler alınıp verilir, şiir, kolye. (Hatta kıza şekerleme bile getirir.) Mutluluk dolu geceler yaşarlar. Ama ne yazık ki Cayetano'nun uzun vadeli evlilik umutları gerçekleşmeyecektir –hikâyenin geri kalanı, aralarındaki bağın, koşullar gereği acıklı bir şekilde bozulmasından ibarettir. (Aralarındaki büyük aşkın bitmesinin, yalnızlık çeken Marki'nin önce deli Dulce Olivia sonra da ahlaksız Bernarda ile barışmak için gösterdiği acınası çabalarla aynı zamana denk düşmesi tesadüf değildir.)

Bu kadar güçlü bir aşkı anlatırken –ki bütün kitabın sadece on sayfasını kaplıyor– García Márquez *soylu aşk* geleneklerine el atıyor. Bu edebiyat akımı ilk kez on birinci yüzyılda, Provence'li halk ozanları arasında ortaya çıkmış ve gelişmişti, o günleri izleyen bin yılda da sanatçılara esin kaynağı olmaya devam etti. *Soylu aşk'ı* anlatan hikâyelerde âşık erkek, hanımefendi ne isterse onu yapar (tebaasının derebeyine boyun eğmesi gibi); hanımefendi de müstakbel sevgilisinden olmayacak taleplerde bulunur, hatta gaddar ve mesafeli davranır. Tutkulu ve yoğun olan bu duygunun amacı, arzulanan hedefe asla ulaşılamasa da, âşıkların birleşmesidir. Bazen hanımefendi evlidir, bu nedenle ömür boyu sürecek bir birliktelik gerçekleşemez. Yine de duyguların amacı ne ortak yürütülecek bir evlilik ne de sadece doğurmaktır. Tümüyle bakıldığında ortaya bir tür aşk dini çıkıyor.

Soylu aşk'ın önde gelen uzmanlarından olan C.S.Lewis, adeta Cayetano'yu betimlemek üzere kaleme alınmışçasına bu geleneğin bazı yanlarını beş cümlede özetliyor:

Âşık, dürüst ve alçakgönüllü olmalıdır, iyi bir Katolik, açık sözlü, konuksever, kötülük yapana iyilikle karşılık vermeye hazır olmalıdır. Cesur bir savaşçı (din adamı olmaması koşuluyla) ve cömert olmalıdır. Hep nazik davranmalıdır… Aşkta gizlilik kuralı mutlak uygulanmalıdır… Ancak aşkla evlilik ilişkisini birbirinin dışında tutma kuralı son derece açık konmuştur. [245]

Sierva-Cayetano ilişkisinde kendini gösteren bir başka edebi konu, *Liebestod*'dur, yani 'aşktan ölmek': âşıklardan birinin ya da her ikisinin trajik ölümü; buradaki paradoks böylece aşklarının ebedi kılınmasıdır. Duygu, eskimeyecek, adileşmeyecek, sıradanlaşmayacak, ya da bozulup kararsızlığa, kayıtsızlığa ya da nefrete dönüşmeyecektir, Eros olgusu ve anısı bütün saflığıyla, en güçlü bir gerçek olarak yaşamaya devam edecektir. Bunun en renkli örnekleri *Romeo ve Juliet* ile *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta Amaranta Úrsula ve Aureliano Babílonia arasındaki gayri meşru aşk ilişkisinde görülür. Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinin librettosu bu adı taşıyan kişilerin arasındaki *soylu aşk*'ı anlatır, ayrıca bu yapıt Alman bestecinin bulduğu *Liebestod* terimine geçerlilik kazandırmıştır. Sierva María müthiş bir terk edilmişlik içinde ve Cayetano'nun kendisiyle artık buluşamayacağının farkında olmadan ölse de onların yıldızlı aşkı okurun zihninde kalır, çünkü bu aşk karşılıklı tutkular doruk noktasındayken sona erer.

Aşk sahnelerinin pek çoğunda Cayetano, Sierva María'ya şiirler okur. Bu şiirler, Rönesans döneminde İspanyol şiirini kuran büyük asker-yazar Garcilaso de la Vega'ya (1500?-36) aittir. Garcelosa, evli olmasına rağmen Isabel Frayre adında Portekizli bir hanımefendiye âşık olur, ancak kadın da evlidir; Isabel çocuk doğururken ölür. Isabel'in, Garcilaso'nun yazdığı aşk şiirlerine esin kaynağı olduğu tahmin edilmektedir; bu şiirler, bizim *soylu aşk* geleneklerinden bildiğimiz tarzda bağlılıktan ve ıstıraptan söz ederler. Garciloso'nun –ki âşık rahip onun soyundan geldiğini iddia etmektedir– otuz altı yaşında ölmesi gibi, Cayetano'nun da o yaşta aşkı keşfetmesi ve hem o aşkı hem de itibarlı konumunu yitirmesi belki de rastlantı değildir.

3. bölümün son derece güzel bitişinde Garciloso'dan peşpeşe iki şiir yer alır. Ancak ilki biraz aldatıcıdır: 'Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrillo' (Bunu, katlanabilecek birine yapabilirsin. Bu sözler bir soneden alınmamıştır; sevgiliye de söylenmemiştir. Tuna Nehri'ndeki bir adada hapis yatmayı anlatan (talihsiz şairin başına da bu gelmiştir) üç *Canciones*'in üçüncüsünden alınmadır. Ayrıca García Márquez, iki ayrı, kısa dize olarak kurulmuş özgün metni değiştirir; 'Bien pueden hacer esto/en quien puede sufrillo' şekline sokar, 'Pekâlâ yapabilirler bunu/katlanabilecek olana'. Şairin seçimini haklı çıkarmak üzere, otobiyografik içeriği Sierva'nın kötü durumuna denk geliyor diyebiliriz, ne

var ki Garciloso'yu bilmeyen okurlar bu bağı sezmeyeceklerdir, yapılan değişiklik ancak küçük bir araştırmadan sonra ortaya çıkar.

Bu bölüm, duruma uygun olarak V. Sone'nin son satırlarından alınma basit bir açıklamayla kapanır: "Por vos nací, por vos tengo la vida/por vos he de morir, y por vos muero" (Senin için doğdum ve yaşıyorum/senin için öleceğim ve şimdi ölüyorum).

Bu alıntılar 5. bölüme kadar tekrar karşımıza çıkmaz, o zaman da âşıklar iyice yanıp tutuşmaya başlamışlardır. Cayetano'nun X. Sone'nin ünlü ilk dizesini söylediğini görürüz: 'Ah tatlı hazineler!'Ondan sonraki alıntılar numara sırasıyladır. İki tanesi I numaralı Sone'den alınmadır; 'Durup kaderimi düşündüğümde'. Bunun arkasından II numaralı Sone'nin açılış dizesi gelir: 'Sonunda senin ellerine ulaştım'; bunun peşinden üç dize daha söylenir. Garcilaso'dan son alıntıyı, cin çıkarma ritüeli sırasında Sierva'nın gür saçları acımasızca kesildikten hemen sonra görürüz. Hücresine dönünce kız ağlayarak sarılır Cayetano'ya, o da karşılık olarak "Artık gözyaşı dökmek yok," diye öğüt verir ve II. Sone'deki üç ses için olan bölümden aldığı bir dizeyle sözünü tamamlar: "Yeterli olacaktır, senin için döktüğüm gözyaşları." Burada da romancı küçük bir değişiklik yapmıştır, çünkü özgün metin, 'yeterli olabilir' şeklindedir. Yeni şeklinde ise arzu değil de kesin hüküm belirtilmiş olmaktadır.

Bu alıntılar, García Márquez'in özgün şiirlerle ne kadar ayrıntılı ve özgürce uğraştığını göstermeye yarar. Şiirin dizelerinin gelişen aşk hikâyesini nasıl güçlendirdiği, neredeyse dinsel bir fonu nasıl sağladığı daha önemli.[246] İlk alıntıdan hemen önce 'Delaura'nın İncillerle değil Garcilaso ile yanıt verdiğini' okuruz. Sierva María'nın karanlık hücresinin mahremiyetinde doğan aşk dinine, klasik şiirler biçim, gelenek ve adeta bir fon müziği verirler. Bundan da öte, Sierva şiirleri ezberler; iki âşığın şiirleri zıt seslerle birbirlerine okumaları onların adlandırılamayan buluşmalarını daha da güçlendirir ve zenginleştirir. Şiirin varlığı aşklarını derinleştirir ve büyütür.

García Márquez'in romanının bir aşk hikâyesi olduğunu söylemek aşırıya kaçmak sayılmaz. Cayetano, hâlâ yarı vahşi olan Sierva'nın kendisini neden iyileştirdiğini sorması üzerine neredeyse içten gelme bir hareketle, tarih boyunca milyonlarca kişinin ağzından çıkmış bir sözle, "Çünkü seni çok seviyorum," diyerek yanıt verirken bu gerçeği son derece basitçe ve

dokunaklı bir tarzda özetlemiş olur. Sierva María'da bu aşk derin duygular doğuracaktır, onlar olmasaydı kızın kısa, kuşatılmış hayatı daha da yoksul olurdu. Sadece Sierva ile geçireceği bir hayatı hayal edebilen Cayetano için bu, bir olasılıklar dünyasıdır ama ne yazık ki o elini uzatıp tutması gerekirken bunu başaramamıştır. Yine de, acıklı yazgılarına rağmen bu kuşkulu çift kitapta geçici olsa da gerçek, derin bir mutluluğu tadan tek kişilerdir. Kitabın adının ve Cayetano'nun tehlikeli yörüngesinin işaret ettiği gibi aşk bir cin ise, onun rotası onları çevreleyen (ve mahkûm eden) toplumda gördüğümüz şeylerden çok daha hakikidir.

Aynı şekilde kitap, aşkın yokluğunda doğacak olumsuz, zıt sonuçları da göstermektedir. Bernarda aşk için değil, şehvet ve güç için yaşar. Ygnacio'nun Dulce Olivia'ya duyduğu gerçek aşk aristokrat babası tarafından daha başında budanır; ondan sonraki dokunaklı hayatı bir kayıp, bir ziyan olacaktır. Kendi kızlarına karşı her ikisi de ana-babadan beklenen sevgiyi gösteremeyeceklerdir. (Ygnacio yaşamının son yılında bir ara ilgili bir baba olmaya çalışır, ama artık çok geçtir.) Piskopos Toribio ile başrahibe Josefa ise duygusal bağlarla değil de sadece din adamları arasındaki rekabet ve kontrolle ilgiliymiş gibi anlatılırlar. Bir tek Abrenuncio belli bir sükûnet içindedir, bunu da katıksız bir mantığa dayalı bir hayata karşılık erotizmi tamamıyla göz ardı ederek sağlar. Öyleyse *Aşk ve Öbür Cinler,* sevememenin cinlerini ve tehlikelerini ortaya koyan bir aşk hikâyesidir.

Belirtilen temanın ötesine geçen bir başka düzeyde, García Márquez'in romanı, toplumun zorla kabul ettirdiği sınırlar yüzünden içlerindeki gizil güçlerin engellendiğini, onlara set çekildiğini gören bireylerin yaşadığı kadim bir dünyayı tasvir eder. Koşullar elverişli olsaydı, Cayetano hem bir edebiyatçı hem de şefkatli bir koca olabilirdi. Fransa ya da İngiltere'de, Abrenuncio'nun bilimsel ve felsefi yetenekleri büyük olasılıkla gelişme fırsatı bulurdu. Genel vali, Martina'nın talebini dikkate alıp onu bağışlasaydı kadın hayatıyla barışık olmayı, daha olumlu birine dönüşmeyi başarabilirdi. Evindeki berbat hayat, arkasından da kilisenin ve engizisyonun politikaları olmasaydı güzel Sierva María en azından normal, cazip bir yetişkinliğe geçebilir, sıcak, sakin bir evde yaşayabilirdi. Ve nihayet, kendilerine yasalarla biçilen konumda olmasalardı, köleler dekoratif güzellikler, sömürülmüş hizmetçiler ve fiyat biçilmiş damızlık seks nesneleri rolünde değil, insani rollerde görünebilirlerdi.

Aşk ve Öbür Cinler, García Márquez'in romanları arasında Karayip Kolombiyası'ndaki Afrikalılara ve köleliğin geçmişine yakından bakan ilk ve tek yapıttır. Kölelik konusu 1. bölümün ilk sayfalarında ortaya çıkar, orada Compañia Gaditana de Negros'a ait bir gemiden sayısı bilinmeyen Afrikalı cesetlerinin denize atıldığını, sonra dalgaların bunları sahile sürüklediğini okuruz. Böyle bir şirket gerçekten mevcuttu; on yedinci yüzyılda önemli köle limanları olan Cartagena ve Veracruz'a gemiyle köle taşıyordu.[247] Kitapta yerel köle ticareti hakkında kilit ayrıntılar var – 'malın' sergilenmesi ve satışı, Havana'daki tüccarlarla rekabet, İngiltere'nin Karayipler'deki sömürgelerinden getirtilen başka kaçak siyah mallar.

Romanda, Ygnacio'nun babası olan ilk Marki servetini 5000 köle ve köle başına iki fıçı unla edinmiştir. Bernarda da köle ticaretine girişir, daha sonra un piyasası daha çekici olunca bu işe döner. Compañia Gaditana'nın 1765'te köle başına iki fıçı un ithal etmek üzere izin istediğinde yaptığı da buydu; şirket daha sonra tamamıyla un işine geçti (çünkü unun ziyan olması yanında ölen siyahların getireceği zarar daha büyüktü).[248] Daha girişimci olan Bernarda kotayı üç varile çıkartacaktı, hatta rekor düzeydeki bir kaçakçılık eylemiyle, tam on iki fıçıya. Böylece ailenin serveti ve saygınlığı köle satışlarına dayandırıldı, konağın bakımı da evdeki kölelerin görevi oldu. Konağın içindeki bekçi köpekleri olmasaydı köleler ayaklanır ya da miskin Marki'nin gırtlağını keserlerdi. Bernarda'nın erkek kölelerle tek ilgisi –önce oldukça melez renkli Judas Iscariote (ki ırkına ihanet etmişti) sonra da her önüne çıkan damızlıkla– kendi hayvani şehvetini tatmin içindi. Ve karşı cins için benzer bir durumda, hikâyenin ikinci sayfasında, ağırlığınca altına satılan hayret verici bir Habeş kadın anlatılır, en üst düzey laik yetkili, genel vali bu parayı öder. (Siyahlar da güzel olabilir.)

Bütün bunlar zorbalıkla yönetilen çıplak gücün sistemidir, (Batı Afrika'da yakalanma, zincirlere vurularak nakledilme), serbest piyasa (Amerika'da para değişimi), güvenlik önlemleri (örneğin köpekler) ve ırk yasaları. Ancak kaderin bir oyunu olarak genç Sierva María kendini kölelerin arasında bulur. Anlatıcının köle toplumu hakkında son derece açıkça ve güzel bir dille söylediği gibi, "Hiç kimsenin özgür olmadığı bu bunaltıcı dünyada Sierva María özgürdü: bir tek o ve sadece orada. Doğum günü de orada kutlandı, gerçek evinde, gerçek ailesinin yanında." Tam bir çelişki: Sierva ancak köle arkadaşlarının yanındayken özgürdür. Ayrıca kendine ait

bir aile yaşantısı olmadığından köleler onun ‘gerçek ailesi’dirler ve öyle de olmuşlardır.

Sierva María’nın kölelerle arasındaki sıkı bağlar ve onların kültürü genç kızın ta bebekliğine dayanıyor, Bernarda’nın bebeği ilk emzirdiği anda nefret ettiği ve onu öldürmekten korktuğu güne; şefkatli bir köle olan Dominga de Adviento bebeği alır, sonra hem onu vaftiz ettirir hem de Olukun’a adar, cinsiyeti belirsiz bir Yoruba tanrısına. Yoruba dininin on altı *orisha*sından (dişi ve erkek tanrılar) biri olan Olukun, dinsel inançları bütün kişiler tarafından erkek olarak kabul edilir, ama onu dişi olarak görenler de vardır. Olukun bütün denizlerin sahibidir ve simgesidir, (bütün *orisha*ların ve tüm insanlığın babası) Obatalá’dan sonra en yüksek rütbeli *orisha*dır.[249]

Erken yaştan itibaren kölelerin dilini, danslarını ve adak ritüellerini (örneğin horoz kanı içmek) öğrenen Sierva María bir gün Yoruba dilinde küfür ederek Bernarda’yı şaşırtır.

Kız aynı zamanda Afrikalıların temizlenme adetleriyle büyütülür, Yemayá’nın Verbana’sıyla arındırılır. Afrika diasporasında değişik adlarla anılan tanrıça Yemayá ‘bitkilerin, hayvanların ve insan yaşamının’ kaynağı olarak anneliğin simgesidir.[250]

Sonunda Sierva María on altı yaka takar – Yoruba dininde on altı tanrıyı belirten temel bir sayıdır bu. Daha sonra bu boyunluklar ilginin ve aşkın simgesi olacaklardır. Bir sabah erkenden (daha önce anlatılan bir sahnede) Cayetano kıza Garcilaso’nun sonelerinin kırkını da ezbere okuduktan sonra tam ayrılırken Sierva ona ‘Oddúa’nın muhteşem kolyesini’ hediye eder. Bir kaynakta belirtildiğine göre ‘Odduá, Obatala’nın avatarlarının en yaşlısıdır, Obatala’yı yaratandır. Odduá adaletin yaratıcısı ve yöneticisidir. Ölümün gizemini ve sırlarını temsil eder, yalnızlık üzerinde gücü vardır.”[251]

Birkaç sayfa sonra sevgi ve dayanışma göstermek isteyen Peder Aquino, Sierva’nın daha önce el konmuş kolyelerini geri verir ve kızın boynuna takar: “Kırmızı ve beyaz, Changó’nun aşkından ve kanından; kırmızı ve siyah, Eleggúa’nın hayatından ve ölümünden; su rengi ve soluk mavi yedi boncuk Yemayá’dan.” Yoruba panteonunun içinde Changó öfkeli aydınlanmanın ve ödüllendirmenin/cezalandırmanın tanrısıdır, gerçeği gökgürültüsüyle ve yıldırımlarla sağlamaktadır.[252] Eleggúa tercihlerin tanrısıdır, doğanın dengesini kuran ve dönüm noktalarını koruyan bir

düzenbazdır.[253] Yemayá'nın ana-tanrıça olduğunu görmüştük. García Márquez'in bu bölümde her bir *orisha* ile bağdaştırdığı renk genellikle doğrudur, ancak başvurduğum kaynaklardan birinde Shango'nun renkleri kırmızı ve siyah olarak gösterilmiştir.[254]

Bir başka ayrıntıda, García Márquez bazı kölelere karma geçmişleriyle ilgili isimler verir. Sierva'nın ilk bakıcısı olan Dominga de Adviento'nun adı, kutsal pazar gününü (Domingo) kutsal Advent (Hz. İsa'nın dünyaya gelmesi) ile birleştirir. Genç kızın şimdiki hizmetçisi Sagunta, İberya'daki, İÖ 218 yılında mağlup olmadan önce Anibal'in kuşatmasına kahramanca karşı koyan efsanevi Sagunto şehrinin dişil adını taşır.

García Márquez, romanını yerel renklerle doldurmaktan kasıtlı olarak kaçınırken Sierva María'nın kendisini 'evinde' hissettiği insan ortamını yakalayabilmek için Afrika el sanatlarına, inanışlarına ve uygulamalarına yeterince göndermede bulunur. 21. yüzyılın çağdaş okurları için yabancıdır bu dünya; Sierva için de bildiği ve gerçek aşkı bulana kadar içinde rahatça yaşadığı tek dünyadır. Hem Cayetano'dan hem de yaşadığı Afrika toplumundan yoksun bırakıldığı son günleri sırasında, terk edilmiş kız elbette kendini açlığa mahkûm eder ve tek başına ölür.

Aşk ve Öbür Cinler, görece eskide kalmış, geçmiş bir dönemde yer aldığı için tarihi roman sayılmaya hak kazanır. John Leonard onu okurken şöyle der: "Engizisyonun, Latin Amerika'da bile ne kadar uzun sürdüğü ve nasıl bir şey olduğu hatırlatılıyor bize."[255] Olayı kuşatan, geniş çerçeveli toplumsal gerçekler –kölelik, aristokrasi, kadınların durumu, ırk– duyumsal ayrıntılarla verilmiş. Bu türe özgü biçimde, kitap bireysel hikâyeyi tarafsız olguyla birleştiriyor, özellikle İspanyol İmparatorluğunun son dönemlerindeki izi sürülebilen, çetin olguları.

Romanın içinde bulunduğu zaman çerçevesi, kurgudaki olayların kabataslak bir kronolojik sırada verilmesine yarayan belirli tarihsel işaretler kanalıyla aktarılır okura. Bunun açık bir örneği Abrenuncio'nun kitaplığıdır, burada Voltaire'in bütün eserleri Fransızca kopyalarıyla (bazıları da Latince çevirileriyle) bulunmaktadır. Ünlü düşünürün (1778'de ölmüştür) o sırada hayatta olup olmadığı belirtilmese de romanda yazdıkları, sömürgede ortalığı altüst edecek derecede tazeliğini korumaktadır. Ayrıca doktorun elinde Padre Isla'nın satirik-didaktik romanı

Fray Gerundia’nın bir kopyası da vardır, Madrid’de ilk basımı 1757’de yapılan roman sonra Engizisyon tarafından yasaklanmıştır.

Az sonra göreceğiniz üzere, García Márquez karanlıkta kalmış tarihsel gerçekleri gönlünce ele almıştır. 2. bölümde, Marki’nin ilk eşi olan ‘Doña Olalla’nın Segovia’daki Scarlatti Domenico’da öğrenim görmüş olduğunu’ okuruz. Bu bilgi, doña’ya Cartagena’da üzerine pek çok şey bina edebileceği renkli bir geçmiş ve bol ayrıntılı bir faaliyet katmak yanında romanın geniş çaplı kronolojisini yerleştirmenin de ilk adımıdır. Piyano sonatlarının büyük bestecisi (ve bugün de piyanistlerin ve harpsikord çalanlara büyük keyif veren biri), İspanya’ya geldiği 1729 yılından orada 1756 yılındaki ölümüne kadar İspanyol sarayında müzik hocası olarak bulunmuştur.

Aşağıda açıklayacağımız nedenlerle Olalla’nın, 1730 yılından 1740’ların başına kadar Scarlatti’nin öğrencisi olduğunu varsayalım. Bu durumda Nueva Granada’da yaşamış ve gelinlik yaşa, yani yirmilerine gelmiş olacak. Olalla’nın yıldırım çarpması yüzünden genç yaşta ölümünün ardından Ygnacio’nun dul kalmasının hangi zaman dilimine denk geldiği belirtilmese de yirmi üçlük Bernarda’nın ona tecavüz edip gebe kaldığı sırada Ygnacio’nun elli iki yaşında olduğunu biliyoruz. Demek ki Sierva 1769 yılında doğmuş oluyor.

Yazarın Scarlatti’yi Segovia’ya konuşlandırmasında küçük bir sorun var: Bestecinin o kasabada yaşamış ya da çalışmış olduğunu gösteren hiçbir kayıt yok. Segovia önce Sevilla’da, sonra Kastilya’da yaşamış, yazlarını da Segovia yakınlarındaki La Granja’da, Fransız stilindeki kraliyet sarayında geçirmiştir –hepsi bu kadar. García Márquez ya bir kayıt hatası yapmış ya da tarihle dalga geçmiştir.

Bir diğer kronolojik *işare*t, 4. bölümün başındaki güneş tutulmasıdır. On sekizinci yüzyıl Cartagena’sında görebileceğimiz gökyüzü olayları konusunda yaptığım araştırma sonucu ortaya iki aday çıktı: 25 Eylül 1745’te tam güneş tutulması ve 23 Nisan 1781’de kısmi güneş tutulması.[256] İlki, romandaki Scarlatti ve Olalla bölümleri için fazlasıyla erken bir tarihti. İkinci tarih ise olaylara tam uyuyor, genç kızın Mayıs’taki ölümünden önce Cayetano ile Sierva’ya birbirlerini sevmeleri için birkaç hafta tanıyor. Aynı zamanda bizi Fransa ihtilalinin, henüz patlamayan ancak

tarih bilincine sahip her okurun zihninin gerisinde sinmiş bekleyen büyük bir felaketin on yıl kadar öncesine götürüyor.

Yine küçük bir tarihsel tutarsızlık: *Aşk ve Öbür Cinler*'deki güneş tutulması tam olarak verilmiştir, halka şeklinde ya da yarım değildir, ki aslında öyleydi. Belli ki gökyüzünün tamamıyla kararmasının çok daha büyük bir dramatik etkisi olacaktı, bu yüzden García Márquez herhalde kendi sanatsal amacı uğruna astronomi kayıtlarını değiştirmeyi yeğlemişti. Güneş tutulması Delaura ile piskopos arasındaki samimi görüşmeye karanlık ve ışıltılı bir arkaplan sağlar, o sırada her türlü hassas konu konuşulur, bunların arasında bilimle din arasındaki bitmek bilmeyen tartışma da vardır.

Ama García Márquez'in tarihsel gerçekle kurmacayı birbirine en çok kattığı yer başlık taşımayan önsözdür. Yaptığım araştırmalar beni şu sonuca götürdü ki, García Márquez'in roman konusundaki buluşları orada ve o anda başlar, arkadan gelen 1. bölümde değil. Ses getiren olsun, sıradan olsun özel isimlerin hiçbiri onları bulmayı beklediğimiz standart belgeler arasında bulunmaz. 'Cristóbal de Eraso' diye birine ara sıra değinilir, ama bu kitapta adı geçen tavan ustası değil, bir ordu mühendisidir ve/veya amiraldir. García Márquez, gerçek hayatta Cartagena'daki ilk işyerindeki patronu Clemente Manuel Zabala tarafından tahrip konusunda yazmakla görevlendirildiğini söylese de yazarın gazetecilikteki ilk dönemlerinde böyle bir hikâye üzerinde çalıştığına ilişkin bir kayıt yok. Ayrıca, bir eleştirmene göre Clarissa manastırı 1990'ların başında yıkılmıştır, 1940'ların sonunda değil.[257] Ve nihayet, bir insan cesedindeki saçların yirmi metreye kadar uzaması tarafsız bir kayıtta değil de efsanelerde hatta masallarda rastlanan bir şeydir. (Bir doktor bana bunun tıbben olanaksız olduğunu söyledi.)

Önsöz, arkadan gelen hikâyeye ve kişilere bir gerçeklik havası katıyor. En iyisi onu bir tür sıfır numaralı bölüm diye yorumlamak.[258]

Aşk ve Öbür Cinler'deki iki isim daha kısaca bir göz atmaya değer. Abrenuncio, Doktor Juan Méndez Nieto'nun, İspanya'daki zulüm yüzünden Karayipler'e iltica eden bir başka Portekizli Yahudi'nin öğrencisi olarak betimleniyor. Burada anlatıcı tarihte yer almış, Yeni Dünya'daki ilk İspanyol tıbbi 1 incelemeyi kaleme alan gerçek bir doktoru ima ediyor.

Küçük bir sorun var, o da Dr. Méndez'in 1666'da, romandaki temel olayların gelişmesinden yüzyıl kadar önce ölmüş olması. Bununla ilgili bir not da 4. bölümde var, yeni, reformist Genel Vali Don Rodrigo de Buen Lozano'nun Cartagena'yı ziyaretini okuruz orada. On sekizinci yüzyılın Nueva Granada'sındaki genel valilerin listesine baktım, ancak Don Rodrigo'nun adının yakınından bile geçen birine rastlamadım. 'Lozano'nun İspanyolcada sağlıklı görünen anlamına geldiğini belirtmem gerek; 'Buen Lozano' da neredeyse edebiyattaki bir karakterin yarı alegorik adı gibi geliyor kulağa. Bu tarihi romanda kronolojinin ve odaklanılan geçmişte yaşamış insanların varlıkları bir bakıma müphem sayılır.

Yazar, seçtiği ve kullandığı kelimelerle, tarihsel bir inanılırlık havasını hikâyesine ustalıkla katmış. Her üç-dört sayfada bir karşımıza İspanya'ya dair artık kullanılmayan bir şey çıkıyor, ya da o geçmiş döneme ait denizcilikle ya da ev araç-gereciyle ilgili bir kelime görüyoruz. Örneğin *vendedor* (sokak satıcısı) yerine *gorgotero*, *bacinilla* (oturak) yerine *beque*, *cárcel* (hapishane) yerine *ergástula*, *prostituta* (fahişe) yerine *carcavera* ve *navegar* (denize açılmak) yerine *marear* kullanıldığını görüyoruz. Bir noktada anlatıcı şimdi kullanılan *el color* yerine eskiden kullanılan ve dişil şekliyle *la color* der, gelecek şart kipini de eski şekliyle kullanır. Böylece seçtiği kelimeler metin boyunca dönemin tadını verir okura.

Otuz altı yaşındaki bir yetişkinle on iki yaşındaki ergen bir dişi arasındaki aşk akıllara ister istemez Nabokov'un *Lolita*'sını getirir. Bu benzerlik rastlantı olmayabilir. Bilinen konu yanında (her iki romanda da yetişkin bir erkeğin genç bir kıza duyduğu umutsuz aşk anlatılır), Ygnacio'nun ilk karısı Olalla'nın bir piknik sırasında yıldırım çarpması sonucu ölümü de vardır –tıpkı Humbert Humbert'in ailesinin başına geldiği gibi. Aynı derecede önemli olan bir başka husus, García Márquez'in önsözünün Nabokov'un kitabındaki Dr. John Ray'in sözde önsözüne benzer pratik işlevleri olmasıdır. Roland Barthes'ın 'gerçeklik etkisi' dediği şeyi yaratmak yanında, önemli karakterleri adlarıyla tanıtır, özellikle bütün bir paragrafı Sierva'nın büyüleyici uzun saçlarını anlatmaya ayırır. Bu paragraf, yazarı, hikâyesinin sonraki bölümlerinde böyle aşırı bir niteliği, hem de üstünkörü, anlatmaktan kurtarır, tıpkı Dr. Ray'in kitabın başındaki sözlerinin Lolita'nın ve sınıf arkadaşlarının başına gelenleri bize önceden duyurması gibi. Böylece bu iki aşk hikâyesi arasındaki paralellikler rastlantısal olmaktan öteye gidiyor.

Nihayet, roman Nabokov'un pek hoşlandığı yapısal özelliklerin birçoğunu da içeriyor. Örneğin, Sierva'yı ısıran kurşuni köpeğin alnında beyaz bir leke vardır. Cayetano'nun alnında da beyaz bir çizgi bulunduğu yazılmıştır. Abrenuncio'nun ikinci adının Cao (Portekicede köpek) olması, ilk adının da akla İspanyolcada köpek anlamına gelen 'perro'yu getirmesi bağlantı üçgenini tamamlar.

Aşk ve Öbür Cinler'de doğaüstü bir atmosfer hakimdir. Belli bir ölçüde kitap, 'büyülü gerçekçiliği' tanınmış bir söz haline getiren García Márquez'e bir dönüştür. Sierva María manastıra döndükten kısa bir süre sonra rahibe adayları onu saydam kanatlarla ortalıkta uçarken gördüklerini anlatırlar; onların arasında kalışı sırasında zehirlenen domuzlar, kehanetli sular, ufka uçan bir tavuk türünden söylentiler dolaşmaya başlar. Elbette bu, Katolik demonolojisinin ve körinançların 'büyüsü'dür, yine de manastırın sofu sakinlerinin zihinlerindeki evren de sayılır.

O arada Sierva kendisine biçilen rolü çekinerek oynar, kafaları kesilenlerin ya da şeytana benzeyen canavarların seslerini taklit eder. Martina'nın kaçışının ardından genç kız başrahibeye, yarasa kanatlı altı tane cini, cinayet zanlısını denizlerin ötesine taşırken gördüğünü anlatır. Böylece Sierva iblisli içeriği olan çapraşık mucizelere ve Hieronymus Bosch'un fantezilerini çağrıştıran tasvirlere başvurur. Son günlerinde Sierva çılgın gibi davranır, anlaşılmaz sözcükler söyler, kuşların çığlıklarına öykünür. Böylece cinlerin insanın içine girmesiyle ilgili mitoloji, toplumun içinden genç bir kurban almış olur; onun ne olduğunu iddia ediyorlarsa Sierva o kimliğe bürünmüştür artık. García Márquez 1960'ların sonuyla 1970'lerdeki önemli romanlarında yaptığı gibi burada geleneksel bir toplumun egemen sektörlerinin paylaştığı büyülü fikirlere hayatiyet vermiştir.

Ancak iki dizi olaya katıksız büyü denebilir. 4. bölümün sonunda, müstakbel âşıkların fırtınalı bir buluşmasında Delaura gerçekten çıldırmış birinin ürkütücü manzarasına tanık olur. Sierva María'nın saçı sanki canlıymış gibi, Medusa'nın yılanları gibi kıvrılır; ağzından da yeşil tükürük ve küfürler fışkırmaktadır. Burada bile bu olay Cayetano'nun gözlerinden görüldüğü şekilde aktarılmaktadır.

Öteki büyülü olay daha karmaşıktır, birbirine benzeyen üç farklı olay vardır burada. 3. bölümde Cayetano piskoposa gördüğü bir rüyayı anlatır:

Sierva'yı (ki o sırada henüz tanışmamışlardır) bir pencerenin önüne oturmuş, İspanya'nın Salamanca kentinde bir çayıra yağan karı seyrederken görmüştür, kız üzüm yemekte ve sonuncu üzümün ölümü ifade ettiğini bilmektedir. (Bu aykırı hikâyedeki meyveler herhalde İspanyolların bir geleneğine işaret etmektedir, eski yıl sona ererken, çanlar on ikiyi çalmadan hızla on iki tane üzümü hızla yutma geleneğine.) Bir sonraki bölümde büyü devam eder, Sierva kendiliğinden Cayetano'ya aynı rüyayı (Salamanca hariç) gördüğünü anlatır, oysa daha önce hiç kar görmemiştir. Son derece şiirsel bir zirvede, Sierva öleceği gece o karlı rüyayı yine görür, bu kez sonuncuya bir an önce ulaşmak arzusuyla üzüm tanelerini ikişer ikişer yemektedir.

Tarih boyunca rüyalarla çeşitli büyüler arasında bağlantı kurma alışkanlığı olmuştur. Herhangi bir şiirselliği olmayan bazı rüyaların aslında pek çok kişi tarafından görüldüğünü de biliyoruz (okula yalınayak ya da çıplak gitmek, sınava girmeyi ya da işe gitmeyi unutmak gibi). Ama bu rüyaların romantik bağlantıları da olabilir. Ara sıra rastlanan sıradan fantezilerden biri, iki sevgilinin aynı rüyayı görmesidir; burada da Sierva'nın Cayetano'nun gördüğü rüyayı, hem de iki kez paylaşması, bu iki bakire sevgilinin kısa bir süre doruğa ulaşmalarını sağlar, ikinci sefer Sierva son nefesini verirken olur (García Márquez'in yapıtlarında ölüm, büyülü olaylar için tipik bir durumdur). Yazar, birinci çoğul şahıs kullanarak yurttaşlarına 'denizin hemen kıyısında, Sierra Nevada'da kar gördük' diyerek onları bu ortaklaşa meteorolojik deneyime katar.

Kolombiya'da egemen olan Hispanik kültürün ve etnik grupların dışında başka kültürleri de kendi roman coğrafyasına katmasıyla *Aşk ve Öbür Cinler* García Márquez'e yeni ufuklar açmıştır. Böylece okurları Afro-Kolombiya'daki köleliğe, destanlar ve geleneklere, neredeyse beyaz Katoliklerinkine olduğu kadar etraflıca göz atma fırsatı bulur. Bir ara piskopos Yucatán'da dinsizlerin (Mayaların) piramitlerini saklamak amacıyla yapılmış katedralleri de düşünür; böylece eskiye, İspanya'nın denizaşırı sömürgeciliğinin temel öğelerinden birine bakmış oluruz. *Aşk ve Öbür Cinler*'de García Márquez'i bilge bir çokkültürcü olarak görürüz, karmaşık bir toplumun yekpare olmaktan çok uzak olduğunu ve birden fazla ırk ve dil grubundan oluştuğunu bize gösterir.

Aşk ve Öbür Cinler pek çok açıdan García Márquez'in daha özellikli kitapları arasındadır. 200 sayfayı bulmayan kitapta bir dizi etkileyici insan deneyimi hayat bulur. Başka romanlarında, insan yüreğine, duygularımızın hem güzel hem karanlık yanlarına çok daha fazla girer. Alışılmadık derecede ciddi ve trajik bir eser olan kitap yine de yazarın imzasını taşıyan ironi ve mizahın pek çok sevimli örneğini sunar, özellikle sevimsiz karakterlerin abartılı portrelerinde. Ancak yazarın tarafsızlığı şaşırtıcıdır. Ne Sierva'yı duygusallaştırır, ne Bernarda'yı rezil eder, ne de piskoposu kınar; tam tersine bu kişilerin hepsi romancının sahnesinde istedikleri gibi söz sahibidirler. Anlatım dili son derece ekonomik kullanılmıştır, öyle ki geçişler zaman zaman biraz kaba ve eksik görünebilir. Romanın on bir müsveddesinin olması şaşırtıcı değildir, yedisi bilgisayarda, dördü dizilmiş halde.[259]

Günümüzde böyle söylemek pek doğru olmasa da *Aşk ve Öbür Cinler* belki de García Márquez'in en güzel kitabıdır. Aynı zamanda en hüzünlüsü de. Julio Ortega'nın söylediği gibi, 'ésta es su primera novela para llorar' (bu onun ağlatan ilk kitabıdır)[260]. Kitapta mutlu son yoktur, yine de derin bir empati uyandırır. Aynı kısalıktaki aşk romanı *Kırmızı Pazartesi*'de anlatılan cinayet korkunçtur, bu tür namus cinayetleri artık eski moda, çağdaş olmayan ve tuhaf bir şey sayılıyor; içindeki vahşi olaylar, duyguların ortaklığından daha fazla korku ve hayalkırıklığı doğuruyor. Tersine, çoğumuz koşulların sarstığı gerçek aşkları biliriz; benzer şekilde içimizden çoğu berbat bir çocukluk geçirmiştir ya da yalnız ve kimsesiz bir biçimde yetiştirilmiştir. *Aşk ve Öbür Cinler*'in abartısız insan içeriği bu yüzden bugün bile bize hitap eder.

Aşk ve Öbür Cinler'den tam on yıl sonra García Márquez *Memoria de mis putas tristes*'i (*Benim Hüzünlü Orospularım*) yazdı. Kitabın adı hem şaşırttı hem de şaka gibiydi. Kastilya dilinde *prostituta*'nın kısaltılmışı olan *puta*, sokak fahişesi gibi bir anlama gelir. García Márquez'in 2001'de yayımladığı anılarının hemen arkasından gelen ve kapağında *memoria* adını taşıyan bu kitabın, yazarın bir şeyden kuşkulanmayan hayranlarının, *Anlatmak İçin Yaşamak*'ın hevesle beklenen devamı olduğunu sanmalarına yol açtığı kesin. Ama çok geçmeden bu yanlış düşünceden sıyrıldılar: *Benim Hüzünlü Orospularım*, bir roman, belki de yazarın son romanı. Okurların, eski orospuların hatırlandığı bu kitapta bir tek seks sahnesinin bile yer almadığını öğrenmeleri şakayı daha da ileri boyuta götürür! Kitabın

sayfalarındaki fahişeler gevezelik ederler, hatırlarlar, öğüt verirler, aracılık ederler –hepsi bu kadar.

Romanın dinamiği, bir yanda büyük ölçüde kahramanının alaycı karakteri ve fazla uzun yaşamından, öte yanda alışılmadık da olsa güncel, oldukça hafif konusundan gelmektedir.

Adı verilmeyen anlatıcı kimselere benzemeyen bir insandır, hatta García Márquez için bile. Kültürlü, rafine, hatta değerli, doksanlık bir bekârdır; hayatta olmayan ailesinden kalma konağın ikinci katında yaşar, yaşayan bir akrabası da yoktur, yanında kalan bir insan da (ailenin hizmetçisi Damiliana dışında). İki tane emekli aylığı vardır, biri lisedeki gerçekten yetersiz Latince ve İspanyolca öğretmenliğinde geçirdiği yılların sağladığı, öbürü de yerel bir günlük gazetenin telgraf editörü olarak geçirdiği kırk yıldan kalan. Kendini ‘çirkin, utangaç ve anakronik’ diye tanımlayan adam Pazar gazetesine haftada bir köşeyazısı yazarak –eliyle ve mürekkeple, çünkü daktiloda yazmayı öğrenmemiştir– enerjisini korur. Bu yazılar ona mütevazı bir ün sağlar: Taksi sürücüleri ve genç kızlar onu tanırlar. Bürodaki arkadaşları ona saygı gösterip severler, hatta kadınlar onunla flörtleşirler bile. Boş zamanlarında kendini Latin edebiyatına verir ve klasik müziğe bayılır. Yirmili yaşlarındaki tek evlilik girişimi, nikâh töreni için odasından çıkmayı reddetmesi yüzünden başarısızlıkla sonuçlanmıştır. O günden beri sahip olduğu tek sevgi bağı, uşağıyla (bir zamanlar patronuna karşılıksız bir tutku beslemiştir) ara sıra giriştiği ayaküstü sapıkça ilişki, bir de genelevlere haftada iki-üç kez yaptığı ziyaretlerdir. Yirmili yaşlarla ellili yaşları arasında tuttuğu bir defterde 514 kadar kişiyle cinsel ilişkiye girdiği kayıtlıdır.

Bu noktada, Hispanik dünyada erkeklerin fahişeye gitmelerinin ayıp olmadığını açıklamamız gerek, hatta normal ve makûl bir davranıştır. Pek çok Latin genci erkekliğe ilk adımını parayla çalışan seks işçileriyle atmıştır (anlatıcı da on iki yaşında aynı şeyi yaşamıştır). Ayrıca, García Márquez’in romanlarında, daha önce de gördüğümüz gibi, genelevler her yaştan erkeğin sığındığı, avuntu ve arkadaşlık, aşk olmasa da onun yerine geçecek bir şey aradığı sosyal merkezler, ayrıcalıklı mekânlar olarak işlev görürler. Doksanlık adamın sözleriyle: “Aşkın yokluğunda sizi avutacak şey sekstir.”

Alışkanlığı olduğu üzere García Márquez unutulmayacak bir ilk satırla başlar anlatmaya. Anlatıcı, “Doksanıma bastığım yıl, kendime bakire bir

genç kızla çılgınca bir aşk yaşama yeteneğini vermek istedim," der. Böylece, anlatıcı kadar yaşlı arkadaşı Rosa Cabarcas uygun bir aday bulur, bu iyi haberi ona ulaştırır. Taksiyle uzun ve matrak bir yolculuğun ardından yaşlı adam Rosa'nın işyerine gelir, kadın onu kuytu bir yatak odasına götürür, o akşam orada benzersiz bir aşk hikâyesi yaşanır. Aşk meraklısı erkek yatağa çırılçıplak uzanmış melez tenli bir genç kız görür, yarı uyur-yarı uyanık kızın sırtı ona dönüktür. Erkek onu düşünüp ara sıra okşarken ve sonunda yanında sızarken kız gece boyunca aynı durumda kalır. Adam sabah gün ağarırken oradan ayrıldığında güzel genç kız hâlâ uyumaktadır.

Bu durum daha da karmaşıklaşarak bütün bir yıl sürer. Yaşlı adam, kıza Delgadina adını verir (ince, uzun anlamında), yer yer onunla uykusunda konuşur, haftalık yazılarının taslaklarından söz eder, kız derin uykudayken ona *Küçük Prens*'i ve *Binbir Gece Masalları*'nı filan okur. Köşeyazılarını onun için kaleme alır, üstü kapalı mektuplar şeklinde hazırladığı bu yazılar sadık okurlarını heyecanlandırır. Delgadina ise sadece bir kez gülümsemekle ve dudaklarının arasından tek bir anlaşılmaz cümle çıkarmakla yetinir.

Genelevde bir bankacının öldürülmesi ve bunu izleyen hukuki karmaşa yüzünden Rosa'nın işyeri geçici olarak kapatılır, böylece ihtiyarın garip ilişkisi de beklemeye girer. Gerilimli aylar yaşanırken yaşlı adam daha önceki bir yatak arkadaşını (kadın şimdi Çin göçmeni bir çiftçiyle evlidir) sessizce ziyaret eder, İtalyan annesinin takılarını rehin vermeye çalışır ve kızın gece işine dönmesini beklerken onu hatırlamakla yetinir. (Kız gündüzleri, yeri belirtilmeyen bir fabrikada giysilere düğme dikmektedir.) Hayatında ilk kez kuşkuyu ve kıskançlığı tadar yaşlı adam. Bu ikisi sonunda, aynı koşullar altında yeniden 'buluştuklarında' kızın boyu uzamış, bedeni gelişmiştir. Çok geçmeden Rosa adama, "Zavallı kız sana sırılsıklam âşık," der. Böylece yaşlı adam nihayet aşkı bulmuştur –bir de uğruna genelevi yeniden biçimlendirebileceği (Rosa evini ona bırakacaktır) bir varis. Kitabın son paragrafı gerçek bir kutlama, yeni günün güzelliklerine, sıradan hayatın keyiflerine bir şükürdür.

Benim Hüzünlü Orospularım ne kadar tuhaf olursa olsun bir aşk ilişkisinin olası kurtarıcı gücünü anlatır. Doksanlık adam, Delgadina öncesinde tamamıyla kendi kişisel, yalnız dünyasında yaşamıştı. Annesiyle babasını yirmili yaşlarındayken kaybetmişti. Kitapta ne çocuklardan, ne de

kuzenler, yeğenler, merhum amcalar ya da başka akrabalardan söz edilir. Uzun yaşamında edindiği erkek arkadaşlar da yoktur görünürde. (Çok sayıdaki cinsel ilişkilerinin olduğu gibi fahişelerle olan arkadaşlıklarının parası da hep ödenmiştir.) Uzun vadeli aşklara ve sevgilere girişemeyen erkek, planlanmış evliliğiyle yüz yüze kalınca donup kalır ve evlenmeyi reddeder. Görünen o ki yaşlı dazlak toplum içinde yeterince yer alıyor ama özel yaşamında ruhu bomboş ve oldukça acınası. Belki de gencecik bir bakireyle arasındaki garip bağ, kendisi de bir tür ruh bakiri olan bu adamın kurabildiği tek bağdır. Delgadina gibi o da bir acemi, bir amatördür.

Bazı kadın okurlar bana yaşlı anlatıcının kişiliğinden hoşlanmadıklarını söylediler –eğilimlerinden, sadık hizmetçisine davranışından, benmerkezci ve olgunluktan çok uzak romantizminden. Şunu belirtmek gerekir ki, böyle bir karakteri ve davranışlarını çizerken romancı bunların onaylanmasını istemiyor, insan davranışını sergileyen yelpazenin en uzak, en aşırı uçlarında neler olabileceğini gösteriyor. Kıyaslarsak, *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nda García Márquez çok daha itici bir kişi, binlerce kurbanına tecavüz edip öldüren adi bir devlet başkanı yaratmıştır. Bununla birlikte yazar, zorbanın kaba saba insanlığını yakalamayı başarır, onu gülünçleştirir, hatta acımamızı sağlar. (García Márquez bana bir röportajımızda, "O kitapta serinkanlı bir vizyon sağlamaya çalıştım. Onu (diktatörü) kınamıyorum," demişti.[261]*Benim Hüzünlü Orospularım*'da da aynı ölçütler uygulanabilir. Kuşkusuz hem iktidar sahibi sayısız adam hem de sıradan erkekler kadınlara kötü davranmış ya da onları sömürmüşlerdir. Pek çok dürüst yurttaşın gizli yaşamları olduğunu da biliriz. Bir kurmacadaki bu itiraf en saygın burjuvaların dışgörünüşlerinin ardında neler olabileceğine, olanlar konusunda hüküm vermeksizin, işaret ediyor.

Bir aşk hikâyesi olarak *Benim Hüzünlü Orospularım*'ın büyük boyutlu, tuhaf farklılıklarının arasına serpiştirilmiş olarak bu türün klasik yöntemlerini ve belirtilerini görürüz. Gerçekten de kitapta düzenli, sade, eski Hispanik tarzı bir flört vardır, ziyaretler, hediyeler, çiçekler (çalınmış olsalar da) filan. Doğrudan aşk nesnesine yöneltilmeseler de aşk mektupları, aşk ilanları vardır. Kitabın ortalarında, âşık erkek öğrencilerin bir gösterisine elinde 'Deli gibi âşığım' yazılı bir pankartla katılma arzusunu dile getirir. Hayatını değiştiren bu duygu, artık mutlu olan bu ikinci sınıf yazarın haftalık köşeyazılarının yapısını da değiştirir, öyle bir âşıktır ki yıkanmayı, tıraş olmayı bile unutur. Kıdemli söz üstadı ilk kez erotik ama

Eros’u da aşan bir bağın verdiği mutlak mutluluğu tatmaktadır. Kendini şaşırtıcı derecede iyi bilen anlatıcımız, hayatının artık çok farklı olduğunu söylediğinde ona inanmak gerek. Hem artık yalnız ölmekten de kurtulabilir -geneleve yaptığı ziyaretlerin birinde hüzünlü fahişe Casilda Armenta’nın söylediği gibi, yalnız ölmek insanın başına gelebilecek en büyük talihsizliktir. Hem kim bilir? Belki de o ve sevgilisi döngüyü tamamlar ve sonsuza kadar mutlu yaşarlar…

Benim Hüzünlü Orospularım, gülünç bir taklit sayılacak uçlara çekilse de, bir başka *soylu aşk* da sunar bize; buluşma yeriyle ilgili her ayrıntı bir muzipliğe, Tristan ile Isolde’nin bir mağarada, giyimli durumda, aralarında Tristan’ın kılıcı olduğu halde yan yana yattıkları sahnenin bir tür yergisine dönüşür. Delgadina uyanıp ikisi birlikte evdeki gündelik işlerine başlayınca bu çiftin neye dönüşeceği hakkında okurlar ancak tahmin yürütebilirler. Genelevin dışındaki gerçek hayatta bu genç kız elbette basit, cahil bir fabrika işçisidir, yoksulluk yüzünden fahişelik yapmak zorunda kalmıştır. (Julio Ortega onu, kültürlü hayranının Pygmalion hizmeti verdiği bir ‘barbar’ diye betimler.)[262] Aynı zamanda, burada idealize etme eğilimi ve bakireliğin bozulmaması kültü de vardır, tıpkı Don Quixote’nin köylü kızı Aldonza Lorenzo’yu zihninde soylu hanımefendi Dulcinea del Toboso’ya dönüştürmesi gibi. (Delgadina da Dulcinea da ‘d’ harfiyle başlarlar ve yaşlı çapkının pek arzuladığı gibi dört heceli uzun isimlerdir.)[263]

Göze çarpan farklılıklar bulunsa da bu kitap ister istemez Lolita ile karşılaştırılacaktır. Yaşlı-genç ilişkisi son derece saftır ve henüz gelişme aşamasındadır. Humbert Humbert’in aksine García Márquez’in ikinci sınıf yazarı kendine dönük ve bu nedenle de derin duygular beslemekten ya da samimi olmaktan uzak biri olsa da kişisel açıdan aklı başında, zulmetmeyen, ince hesapsız ve mizacının izin verdiği ölçüde toplumla bütünleşmiş biridir. Ayrıca taze genç kıza dolambaçlı yollardan, numara çevirerek değil de hediyeler vererek ve ilgi göstererek kur yapar. Roman bittikten sonra her şey yolunda giderse Delgadina en azından Nabokov’un Dolly Haze Schiller’ininki gibi hüzünlü, sefil bir kaderi değil de yoksulluktan ve fahişelikten kurtulmayı, her şeyin üstüne çıkmayı umabilir.

García Márquez’in bu ince romanında yaşlılığın önemli bir öğe olduğunu söylemeye gerek yok. Daha önce, yaşlanma sürecini ayrıntılarıyla anlatan *Kolera Günlerinde Aşk*’ı incelemiştik. *Benim Hüzünlü Orospularım* bunu

bir adım öteye götürüyor; *yaşlanmış olmayı*, 'çok yaşlıların' saflarına katılmış olmayı anlatıyor. Yaşlılık, yalnızlık içinde geriye bakıp insani bağların çoğunun –eskiden seks sunanlar dahil– kaybolduğunu fark etmektir. Büro personelinin çektirdiği bir grup fotoğrafına şöyle bir bakıp o resimdekilerden sadece dört tanesinin kaldığını fark etmektir. İnsanın geride kalan gençliğinin kültür ikonlarında avuntu bulması ve geçirdiği her on yılı farklı bir gözle gözden geçirmesidir. İnsanın eski doktorunun kırk yaşındaki doktor torununu ziyaret edip dede doktorun bir zamanlar söylediği cümlenin aynısını söyleyen bir yüzle karşılaşmasıdır. İnsanın bir konserde eski nişanlısına yaklaşıp –doksanlık ihtiyarın tekerlekli iskemleye mahkûm Ximena'ya yaptığı gibi– onun kimsiniz diye masumca sormasını duymaktır. Casilda'ya "Yaşlanıyorum," deyip ondan "Zaten yaşlıyız," yanıtını almasıdır.

Benim Hüzünlü Orospularım'a arzulu, nostaljik, zaman zaman pişmanlık dolu (hatta hüzün dolu) tonunu veren bu baskın anlatımdır. Anlatıcının kendi anıları olarak sunulan, García Márquez'in cesur başlığını ad olarak seçtiği ve çoktan öbür dünyaya göçmüş annesiyle babasının kitaplığında oluşturduğu metinde böyle duygular beklenmelidir. Bu yüzden metnin büyük bölümü geriye dönüşlerle verilmiş olsa da alışılmadık nitelikte yeni, olası bir mutluluk beklemektedir onu. Bütün olay 1960'tan önceki yetmiş yılda yer alır ve metinde geriye doğru uzun uzadıya bakılıyormuş gibi bir atmosfer yaratılır. Romanda farklı eylemleri saptamaya yarayan pek çok işaret bulunması şaşırtıcı değildir. Çok kısa olsa da, *Benim Hüzünlü Orospularım* çokça imaları, çok sayıda referansı olan, yerel, pan-Hispanik ve uluslararası bir romandır.

Romanın kahramanının babasının elli yaşında, Neerlandia Antlaşması'nın imzalandığı gün öldüğünü daha başlarda öğreniyoruz, bu da 24 Ekim 1902'ye denk geliyor. (Bu tarihi antlaşma, *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki iç savaşları sona erdiren antlaşmadır.) Anılarını anlatan kişinin 1870'te doğduğunu ve aşk arayışlarının da 1880'lerde başladığını varsayabiliriz. Teatro Apolo'daki büyük bir etkinlikten 'Fábregas mevsimi' diye söz ediyor; Violeta Fábregas da 1920'lerin tanınmış bir aktrisiydi. Yaşlı gazetecinin elindeki sözlüklerden ilk üçü birkaç yüzyıl öncesinden kalma klasiklerdir. Ancak 'yenilikçi *Diccionario Ideológico*' dediği şey ilk kez 1942'de yayımlanmış, Zingarelli'nin İtalyan sözlüğüyse ilk 1922'de görülmüş, peşinden başka baskılar gelmiştir. Doksanıncı doğumgününde

yaşlı adama haber odasındaki arkadaşları kucak dolusu hediye verirler, bunların arasında (Belçika-Polonya kökenli bir piyanist olan) Stefan Askenaze'nin çaldığı Chopin'in Prelude'ünün bir kaydı da vardır – 1950'lerden kalma bir uzunçalar. (Caracaslı bir okul arkadaşımla birlikte eskiden dinlemiştik.)

Doğumgününün gecesinde müzik meraklısı ihtiyar, Jacques Thibaud ve Alfred Cortot'nun verdiği bir resitale gider, César Franc'ın keman ve piyano sonatı çalınır. Cortot (1877-1962) döneminin çok ünlü bir piyanistiydi, Thibaud da (1880-1953) –ya anlatıcı ya da yazar adını 'Thibault' diye yanlış kullanır– tanınmış bir kemancıydı. (Bu ikili Franck'ın eserini aslında 1929'da kaydetmişlerdi. Çellocu Pablo Casals'la birlikte dünyaca ünlü bir üçlüydüler.) Konserden sonra maestro Pedro Bava neşeli anlatıcıyı iki müzisyenle tanıştırır –yirminci yüzyılın başlarında İtalya'dan gelen gerçek bir göçmen olan maestro, 1933'te Barranquilla Senfoni Orkestrası'nı kurmuştur. Daha sonra, 4. bölümde, köşeyazarı, evde beslediği kediyi kurban edip etmeme konusunda bir makale yazarken Pablo Neruda'nın keyifli 'Oda al gato'sundan (kediye gazel) ve unutulmaz dizesi 'mínimo tigre de salón'undan alıntı yapar. Romeomuzun uykucu Juliet'iyle ikinci buluşmasının ardından erkek, Agustín Lara'nın (Meksika'nın en tanınmış ve sanatkâr pop-şarkısı güftecilerinden) bolerolarıyla ve Carlos Gardel'in tangolarıyla (Arjantinli efsanevi tango şarkıcısı ve bestecisi) düet yaptıklarını hayal eder. Üçüncü buluşmada sevdiği kişiye *Figurita* adıyla tanınan Barranquillalı bir sanatçı olan ve duvar resimleri yapan, karnaval arabalarını süsleyen, karikatür çizen (bunların arasında Barranquillalı yazarlar grubunun tek bilinen karikatürü de vardır) Orlando Rivera'nın (ö. 1960) yaptığı bir tabloyu getirir. Yaşlı âşık kızın odasına yaklaşırken, 'el tenor de América, Pedro Vargas'ın (Meksikalı pop şarkıcısı [1906-89] böyle anılıyordu), bolero bestecisi Miguel Matamoros'un (1894-1971) bir şarkısını söylediğini duyar. Daha sonraki bir buluşmalarında kıza Cecilia Porras'ın (Barranquillalı bir avangard ressam, ö. 1972) çinimürekkebiyle yaptığı bir resmi getirir, bir de García Márquez'in en yakın dostlarından, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın son bölümlerinde 'Álvaro' diye anılan Álvaro Cepeda'nın *Todos éstabamos a la espera* (Hepimiz Bekliyorduk) adlı öykü kitabını.

Yine de… Daha önce *Aşk ve Öbür Cinler*'de rastladığımız kronolojik tutarsızlıklar bu kitapta da karşımıza çıkar. Álvaro Cepeda'nın öyküleri

1959’da yayımlandı, kemancı Jacques Thibaud ise 1953’te öldü! Kültürlü yaşlı sutavuğu 1959’da ya da daha sonraki bir tarihte Thibaud’nun bir konserini izlemiş olamazdı. Bir kez daha García Márquez genel bir dönemi yaratmak için zaman dilimlerinin sınırlarını kesin çizgilerle çizmek yerine bazı gerçek adları ve hakiki ikonları kullanıyor.

Doksanlık ihtiyarın sevgilisine taktığı Delgadina adının bir geçmişi vardır. Bazı İspanyol *romans*’larında (geleneksel halk türküleri) ve Meksika *corrido*’larında Delgadina diye bir karakter yer alır. *Benim Hüzünlü Orospularım*’ın kahramanı ise daha belirlidir, anlatıcı ‘kralın en küçük kızı, babasının gözbebeği Delgadina’nın şarkısı’ diye söz eder ondan. ‘El reye tenía tres hijas’ gerçek bir halk türküsüdür, üç kızının en güzeli ve en küçüğü olanı hapseden ve sonra ona âşık olan bir kralı anlatır. Şarkı şöyledir:

Kiliseden çıkarlarken

Babası ona dedi ki

‘Delgadina, kızım

Eşim olmanı istiyorum’

Masalın sonunda ne yazık ki hapiste ölür Delgadina, ama García Márquez’in tuhaf ihtiyarının aklında böyle bir son olduğunu sanmıyoruz.

Benim Hüzünlü Ororspularım’ın başındaki epigraf, kitabın içeriğine dair ta baştan gizli bir ipucu taşıyor. Alıntı, Yasunari Kawabata’nın *Uyuyan Güzeller Evi’*nin ilk satırı. Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Japon yazarın üçüncü tekil şahsın ağzından yazdığı ürkütücü kısa romanı, yaşlı erkeklerin uyuyan, yetişkin bir genç kızın yanında yatıp uyumak –sadece uyumak– için para ödedikleri kuytu bir hanı anlatır. Belirli sınırlar içinde kalmak koşuluyla dokunmalarına izin vardır. Kızlar evi yöneten kadına adamlar hakkında soru soramazlar, adamlar da kızlar hakkında. Romanın kahramanı, genç kızlardan beşinin yanında yatan altmış yedi yaşındaki Eguchi, García Márquez’in romanındaki karakterden farklıdır, evlidir ve üç yetişkin kızı vardır (ancak karısının adı pek geçmez.) Gizli buluşmalar Eguchi’nin eski olayları hatırlaması için bir atlama tahtasıdır; bir noktada, sokakta kucağında bir kız bebek taşıyan eski kız arkadaşına rastlar.

Benim Hüzünlü Orospularım’da olduğu gibi Kawabata’nın kitabında da beş bölüm vardır; uyurlarken genç kız arada sırada ağzının içinden bir şeyler mırıldanır; yaşlı bir adam handa ölür; Eguchi de birkaç ay oradan uzak kaldıktan sonra son bir kez gider. Öte yandan, *Benim Hüzünlü Orospularım*’ın tropikal havası *Uyuyan Güzeller Evi*’nde bulunmaz, burada daha çok kelebekler, kamelyalar ve akçaağaç yapraklarıyla Japonların tipik doğa betimlemelerini görürüz. Yine de her iki metin arasındaki paralellikler, Kolombiyalı’nın aklına *Benim Hüzünlü Orospularım*’ın tohumlarını Asyalı yazarın ektiğini düşünmemize yeter; benzerine daha önce ‘Bu Günlerin Birinde’de Graham Green’den ödünç alınan olayda rastlamıştık.

Benim Hüzünlü Orospularım García Márquez’in Barranquilla’da geçen ilk romanı; yazar bu sahil kentine özel bir sevgi besliyor, gazeteciliğe orada başlamış, yirmili yaşlarındayken orada uzun sürecek dostluklar kurmuş, ayrıca genelevlerde seks işçilerinin yanında yaşamış, onlarla arkadaş olmuş. Romanın Barranquilla’nın pek çok özel mekânına değinmesi şaşırtıcı değil, San Nicolás Parkı, Paseo Colon (sonradan Paseo Bolívar olarak değiştirildi), Calle del Crimen, Teatro Apolo, Lomo Fresca otobüsü, Puerto Colombia (kentin limanı), ve elbette yazarın bir zamanlar günlük yazılar yazdığı *El Heraldo.* (Doksanlık ihtiyarın pazar yazılarını yayımlayan *Diario de la Paz* adlı yerel gazete ise uydurmadır.)

Sokaklarda dolaşan askeri devriyeler ve devleti temsil eden kişinin uyguladığı sansüre yapılan değinmelerden, roman kahramanlarının *la Violencia* döneminde yaşadığı anlaşılıyor, özellikle de 1953-57 arasındaki General Rojas Pinilla’nın diktatörlüğü zamanında. (Herkesin ertesi günün gazetesine hazırladığı yazıyı elekten geçirmek için her sabah tam dokuzda geldiğini belirtecek bir ad takılır gizlice sansürcüye: ‘iğrenç saat dokuz adamı’.)

Aşk ve Öbür Cinler’de olduğu gibi yazar yer yer o bölgeye özgü bir dil kullanıyor, örneğin *prostituta* yerine *guaricha* diyor. Kelimelerden birkaçı öylesine yerel ki sözlüklerde bile bulunamıyor, hatta İspanya Kraliyet Akademisi’ninkinde bile, örneğin *camaján* (beleşçi) ve *filipichín* (hanım evladı).

Kısalığı ve düşük düzeyli konusu bir yana, *Benim Hüzünlü Orospularım* gördüğümüz gibi García Márquez’in daha ayrıntılı çalışılmış romanlarından biridir. Beş bölümünün her biri çok sayıda alt bölüm içerir –doksan yaşına

basan iş arkadaşı için ofiste verilen keyifli doğum günü partisi; mürettiplerin verdiği (ve Delgadina'yla olana benzer bir ilişki geliştirdiği) pembe Ankara kedisi; âşık anlatıcının morgu ziyareti ve Delgadina'nın çalıştığı fabrikayı içeriden görünce giriştiği beyhude çaba; Delgadina'nın hediye ettiği pırıl pırıl bisiklete binip kentte dolaşması, neşeyle şarkı söylemesi; annesinin değerli takılarını rehine vermeye çalışıp başaramaması.

Neredeyse büyülü denebilecek birkaç kısa an da yaşanır. Bir tanesi, yaşlı adamın genelevdeki banyonun aynasında gördüğü, dudak boyasıyla yazılmış gizemli *graffito*dur. 'Kaplan uzakta yemez' sözünü romanın kahramanı Delgadina'dan bilir, yanılıyordur, çünkü kızın okuma yazma bilmediğini sonradan anlar. Büyüye benzeyen öteki bölüm genç kızın ağzından çıkan tek ve oldukça gizemli, neredeyse gerçeküstü sözün geçtiği yerdir, 'Salyangozları ağlatan Isabel'di,' der kız.

Hiç de yakışıklı olmayan anlatıcı ve duygusal yönden yetersizlikleri bir yana bırakılırsa, *Benim Hüzünlü Orospularım*'da bolca gördüğümüz anekdotlar ve içebakışlara metindeki üslup da katılınca, kitap soluk kesici bir küçük roman haline geliyor. Yazar, aslında bir veda sayılabilecek metninde yaşlılık üzerine upuzun bir arya söyleyip en sevdiği şehirlerden biri için şarkı bestelemiş kadar oluyor, bize sunduğu bu (biraz çarpıtılmış olsa da) sonbahar güzelliğindeki romanda.

Gazeteci ve Anı Yazarı

ON ÜÇ

3. bölümde gördüğümüz gibi García Márquez profesyonel yazarlığa gazeteci olarak başladı, önce kendi köşeyazılarını kotararak sonra da günlük gazeteler için haber yazarak. Pek çok bakımdan bu işe ve sanatına bağlı kaldı. *Playboy*'a verdiği bir röportajda, "Muhabir olmaktan asla vazgeçmedim," diyordu.[264] Roman sanatıyla geçirdiği uzun yılların çeşitli anlarında kurmacaya ara verir ve güncel olaylardan biri üzerine önde gelen bir dergi ya da gazeteye yazı yazardı; örneğin Elián Gonzáles vakası üzerine, 1999'da ABD topraklarına ayak basan, uzun ve eziyetli bir yasal, siyasi ve gündemde kalan tartışmanın ardından babası Juan Miguel'le Antil adalarında bir araya gelen altı yaşındaki Kübalı çocuk üzerine. García Márquez bu konuda güzel bir yazı yazdı, deniz yolculuğunu yeniden canlandırdı ve sonunda Elián'ın babasının yanında yer aldı. Bu haberin bir uyarlaması *New York Times*'ta 'düşünenlerin düşüncesi' sütununda yayınlandı.

García Márquez'in gazeteciliğinin büyük kısmı, özellikle de gençlik dönemi çalışmaları bir kitapta toplanmıştır ve/veya edebiyat eleştirmenleri tarafından incelenmiştir. (Örnek için bu kitabın 4. bölümüne bakınız.) Ayrıca, 1990'dan önce röportajlarını topladığı keyifli ve heyecanlı küçük kitaplarından ikisi esas olarak transkripsiyonlardan, ilgili kişilerin Gabo'ya anlattıkları olağanüstü serüvenlerin yazıya dökülmüş öykülerinden oluşuyordu –Karayipler'de, açık denizde bir cankurtaran simidinde on gün hayatta kalmayı başaran denizci Alejandro Velasco (*Bir Kayıp Denizci*, 1970) ve kılık değiştirip gizlice çalışarak General Pinochet'nin korku imparatorluğunun yöneticilerinin burunlarının dibinde bir belgesel çeken sol görüşlü Şilili film yapımcısı Miguel Littín (*Şili'de Gizlice: Miguel Littín'in Serüveni*, 1986).

Ancak 1996'da, García Márquez araştırmacı gazeteciliğin hatırı sayılır bir yapıtıyla ortaya çıktı: *Noticia de un secuestro* (Bir Kaçırılma Öyküsü)[a25]. Kentteki bir haber merkezinin kollarını sıvamış, tütün içen, sokaklarda çalışmış herhangi bir muhabirine yakışır şekilde kotarılmış kitap aynı zamanda usta romancının edebiyattaki damgasını taşıyor: sert bir biçimsel yapı, sık sık yer alan, iyi yerleştirilmiş geri dönüşler, hatta kısa, tuhaf ve

büyülü anlar. Gerçek yaşamın ayrıntılarıyla dopdolu olan ve Kolombiya toplumunun her tabakasından yüzlerce karakter, aktör ve eleman barındıran kitap Nobel ödüllü yazarın karmaşık başyapıtlarından biri sayılır.[265]

Bir Kaçırılma Öyküsü aynı zamanda García Márquez'in kitapları arasında en Kolombiyalı olanıdır, ancak makûl düzeyde eğitim almış, bilgili Kolombiyalı okurların anlayabileceği türdendir. Kitabın sayfalarını dolduran birçok hükümet görevlisi ve medya yıldızı, o dönemde yerel haber araçlarında sürekli yer alırlardı, hatta kaçırılmalardan da önce; romancı kitaptaki tanınmış kişilerin fiziksel ya da psikolojik tariflerini vermekten bu nedenle vaz geçmiş olmalı. Böylesi bilgiler kitapta yer işgal eder ve Kolombiyalı okurlara fazla gelirdi.

Bir Kaçırılma Öyküsü'ne geniş çerçevede bakmak için bir miktar kısa tarihsel arkaplana ihtiyaç duyarız.[266] 1970'lerden başlayarak Kolombiya'nın uyuşturucu patronları müthiş bir servet ve güç sahibi oldular, ulusun kıdemli, meşru seçkin sınıfına meydan okuyan alternatif bir ekonomi kurdular. Ayrıca kendi atak toplumsal programlarını başlattılar ve bu süreçte halk arasında önemli boyutta saygı ve prestij sahibi oldular. Tamamıyla bambaşka bir gelişmede, 1980'lerde Marksist M-19 gerilla grubu, silah bırakma ve seçim sürecine barışçıl bir tutumla katılma karşılığında affedildi (adaylarından bin kadarı paramiliter güçler tarafından öldürülünce bu hareket geri tepti).

O onyıllarda Washington'daki yetkililer, Amerika Birleşik Devletleri'nde uyuşturucu satışını ve kullanımını engellemenin en iyi yolunun *yabancı* uyuşturucu tüccarlarının izini sürüp yakalamak olduğuna kani oldular. ABD hükümeti, Kolombiyalı uyuşturucu elebaşlarınn Amerikan mahkemelerinde yargılanmak üzere sınır dışı edilmeleri için baskı yapmaya başladı. Bunlardan biri, Carlos Lehder Rivas 1987'de yakalandı ve hemen ABD'ye gönderildi, orada da federal hapishanede ömür boyu hapse mahkûm edildi.

Geride kalan ve Extraditables adıyla tanınan uyuşturucu tüccarları, Lehder'in akıbetinden kurtulabilmek için Kolombiya yargı sistemi içinde daha ılımlı koşullar sağlamayı amaçladılar. Uyuşturucu *capo*larının en ünlüsü olan Pablo Escobar başa geçti, kendisi ve yandaşları için M-19 gerillalarının elde ettiği af ayrıcalıklarının aynısını talep etti, ayrıca sınır dışı edilip El Norte'ye gönderilmeyeceklerine dair yetkililerden söz istedi.

O sırada César Gaviria'nın devlet başkanı olduğu hükümetten istediği güvenceyi, seçkin Kolombiya vatandaşlarını kaçırarak ve zaman zaman da öldürerek sağlamayı başardı.

Bir Kaçırılma Öyküsü'ndeki olayların ve insanların bolluğu konuyu özetlemeyi neredeyse olanaksız kılıyor. Romanın altı erkeğin ve dört kadının parayla tutulmuş eşkıya tarafından kaçırılıp uzun süre, zorlu bir tutukluluk yaşamalarını, hükümetin bu dehşet verici durum karşısındaki tutumunun görünüşe göre sonu gelmeyen ve yararsız kalan bir çaba olduğunu, kadın rehinelerden ikisinin gizemli bir biçimde ölmesini, kurbanların yakınlarının her gün çektikleri korkuyu, ve sonunda öteki kaçırılan rehinelerin, gerilim içinde, aşama aşama serbest bırakılmasını anlattığını söylemek yeterli. Kitaptaki tek sayılı bölümler sadece rehinelere ve onların berbat, klostrofobik, belirsizlik içindeki durumuna odaklanmış. Çift sayılı bölümlerse, tam tersine dışarıdaki 'normal' dünyayı anlatıyor, hükümet bürolarında ya da aile üyelerinin evlerinde amaçsızca, oraya buraya yönelerek, dönerek süren hayatı. Hikâye sürerken yazarın anlatımı biraz daha akıcılaşıyor. Örneğin 7. ve 11. bölümler rehinelerin kurtulmasını anlatıyor ve böylece iki alanı birleştiriyor. 2. bölümdeki geri dönüşte (bir eski devlet başkanının kızı olan) Diana Turbay'ın televizyon ekibiyle birlikte zorla yakalanmasını ve yaşlanmakta olan zarif restoratör Marina Montoya'yı anlatıyor.

Her şeyin açığa kavuşması için *Bir Kaçırılma Öyküsü*'ndeki esas olayların tarih sıralamasını veriyoruz:

-1990-

30 Ağustos. Diana Turbay ve televizyon ekibinden Azucena Liévano, Richard Becerra, Orlando Acevedo ve Juan Vitta, ayrıca Alman gazeteci Hero Buss kaçırılır.

18 Eylül. Marina Montoya ve Francisco 'Pacho' Santos iki ayrı eylemde kaçırılır.

7 Kasım. Maruja Pachón ve Beatriz Villamizar birlikte kaçırılır.

29 Kasım. Juan Vitta serbest bırakılır.

11 Aralık. Hero Buss serbest bırakılır.

16 Aralık. Azucena Liévano serbest bırakılır.

17 Aralık. Orlando Acevedo ve Richard Becerra serbest bırakılırlar.

18 Aralık, 15 Ocak ve 16 Şubat, 1991. Uyuşturucu işindeki Rodríguez Ochoa ailesinin üç üyesi polise teslim olur ve arkasından hapse atılırlar.

-1991-

24 Ocak. Marina Montoya boş bir arazide idam edilir.

25 Ocak. Polisin bir eyleminde Diana Turbay tesadüfen çapraz ateşte kalarak ölür.

8 Şubat. Beatriz Villamizar serbest bırakılır.

20 Mayız. Maruja Pachón ve Pacho Santos iki saat arayla serbest bırakılırlar.

19 Haziran. Kolombiya Seçiciler Meclisi'ndeki oylamada sınır dışı edilmek yasadışı ilan edilir. Alberto Villamizar (Beatriz'in kocası) Pablo Escobar'la buluşur, Escobar kendi isteğiyle yetkililere teslim olur.

1993

2 Aralık. Lüks koşullar altında hapiste iki yıldan fazla kalır, oradan kaçışı zamansız olur, hayatını kaçarak geçirir ve Kolombiya güvenlik güçleri tarafından vurularak öldürülür.

1991 (son geri dönüş)

19 Haziran'dan sonra belirsiz bir günde Maruja Pachon'un evine bir yabancı gelir ve ona nişan yüzüğünü geri verir, taşı biraz zedelenmiştir.

Yukarıdaki kuru, olayları sıralayan kronolojinin aksine, *Bir Kaçırılma Öyküsü*'nün özeti, küçücük yerlere tıkılan, kimi zaman bir şilteyi iki kişi paylaşan, havasız kalan, tutuklular tuvalete gittiklerinde ve sabahları duş alırken gözlerini üzerlerinden ayırmayan silahlı nöbetçilerin sürekli başlarında beklediği bu kaçırılan kişilerin gün be gün çektikleri ıstıraptır. (Pacho Santos ayrıca yatağına zincirlenmiştir.) Rehinelerin bir tane değiştirmelik kıyafeti vardır (onları kaçıranların sağladığı eşofman), yemekler berbattır (çoğunlukla fasulye), okuyacak malzeme kısıtlıdır

(çoğunlukla eğlencelik dergiler); radyo ve televizyonu ara sıra izleyebilirler, sürekli vurularak öldürülme korkusuyla yaşarlar (Marina'nın başına gelir bu). Ayrıca pek çok kez serbest kalma umudu beslerler, ama acımasızca kırılır umutları. *Bir Kaçırılma Öyküsü* bir gerilim romanının bütün yapısına sahiptir; ne var ki anlatılan hikâye gerçektir.

Kadın rehineler için bir başka dehşet verici durum, nöbetçilerin tecavüzüne uğramalarıdır. Bununla birlikte silahlı bir gencin banyoda yıkanan bir kadını gözetlemesi dışında kitapta cinsel taciz ya da saldırı sahnesi yer almıyor. (Bir grup nöbetçi birlikte porno video seyrediyorlar ama bu başka bir konu.) Biz okurlar, rehinelere cinsel tacizde bulunmamaları için delikanlılara yukarıdan kesin emir verildiğini seziyoruz.

Nöbetçilerle ve ittifak içindeki personelle ('kâhya' denen kişiyle neşeli, durmadan şarkı söyleyen karısı Damaris'ten oluşan sözde evsahipleri örneğin) olan karmaşık kişisel bağlar, kitapta rehinelerle ilgili bölümlerde büyükçe yer kaplıyor. Nöbet değişimi, çeşitli karakterlerin ve ikincil konu malzemesinin ortaya çıkmasına olanak veriyor. Bazı nöbetçiler kibar ve incelikli davranırken kimileri kaba ve kötü. Bazıları çok dindar, kimileri tamamıyla nihilist.

Rehinelerle nöbetçiler arasındaki ilişki, bölümlerin içinde daha da fazla insani içerik ve dram yansıtılmasına yarıyor. Tutuklularla gençler zaman zaman sessizce iskambil ya da satranç oynuyorlar. Bir ara nöbetçiler Maruja'ya bir doğum günü partisi hazırlıyorlar, o da onlarla tavırları ve kişisel geçmişleri (çoğu parçalanmış ailelerden geliyor) hakkında ciddi konuşmalar yapıyor. Hatta, kaçırılanlardan biri serbest bırakıldığında birbirlerine sarılıp vedalaşıyorlar. Ayrıca Marina Montaya'nın, Stockholm Sendromu diye bilinen bir duruma uygun olarak, nöbetçilerle samimileşip özdeşleştiği görülür, onların omuzlarında ağlar, hatta onları diğer tutukluların önünde savunur. Takma adı Barrabas olan bir nöbetçi de Marina'ya tapar, hanımefendiyi sevgiyle okşar. (Altmışlık Marina'ya dair tuhaf bir ayrıntı, tırnaklarıyla ne kadar meşgul olduğudur, böylece aktif kalmakta ve çektiği işkence sırasında onurunu korumaktadır.)

Anlatım boyunca, nöbetçilerin de bir bakıma bu durumun rehineleri olduğunu seziyoruz. Herhangi bir anda onlar da kendilerini tasfiye edilmiş bulabilirlerdi, ya polis tarafından ya da Escobar'ın ücretli uşakları tarafından. Onlar da günün büyük bölümünde kaçırılanların berbat yaşam

koşullarını paylaşıyorlardı, buna da para için katlanıyorlardı. Unutmamak gerekir ki hiçbiri, kötü emeller için işe alınmış olsa da mutlaka kötü biri olmak zorunda değildi.

Rehinelerin kendi aralarındaki duygusal bağların sık sık değişikliğe uğramasıyla da dramatik gerilimler doğabiliyor. Önceleri iki kadını kaçıranlar Beatriz'i serbest bırakmayı öneriyorlar, o ise dayanışma bakımından Maruja'nın yanında kalmayı seçiyor. Daha sonra, 5. bölümde öfkeyle –ve belki de kaçınılmaz olarak– Maruja'ya sitem edecek, "Benimle bu şekilde konuşamazsın! Üstelik burada bulunuşum senin suçunken," diyecektir. Maruja ile Beatriz ikilisi Marina'nın nöbetçilere boyun eğmesine kızacaklardır, ancak bu hıncın yerini daha sonra Maruja'nın yaşlı hanımın korkunç kaderine duyduğu empati alacaktır. Aynı şekilde Diana Turbay da kendilerini böyle tehlikeli ve sonu kötü biten bir maceraya sürüklediği için suçlu olduğunu söyleyip ekibinden özür dileyecektir. Öbür yandan ekip yazıcısı Juan Vitta, korktukları Extraditables'in ellerine düştüğünü fark ettiğinde ondan çok nefret ettiğini itiraf edecektir. Bu tutukluluk bölümlerindeki duygular –aşırı ve tehlikeli koşullarda bir arada yaşamanın kaçınılmaz sonucu– *Bir Kaçırılma Öyküsü*'nün olay örgüsünün önemli bir kısmını oluşturur.

Bu kaynayan kazanı, insani duyguların bu bulamacını canlandırıp anlatırken García Márquez tutukluluğun en tahrip edici yönlerine odaklanıyor. Kurbanların kaçırılmış oldukları sürede gerçekten pek az şey olup bittiğini düşünürsek onların içlerindeki duyguların günlük devri, anlatım açısından özel bir öneme sahip olur. Kaçırılmış olmanın bedensel yoksunluktan öte bir şey olduğunu kitap bize gösteriyor. Kaçırılmak aynı zamanda zihinlere ve ruhlara acı çektiriyor, ayrıca hem kaçıranlar hem de kaçırılanlar uzun, kalıcı olmayan, duyarlı tartışmalara girişiyor. Vahşilikle diplomasinin bu tuhaf karışımı, akıl sağlığını yitirmemek için girişilen çabalarla, müphem bir kurtarılma beklentisinin getirdiği dayanılmaz endişeyle birleşiyor, topyekûn soyutlanma ve olası bir ölüm olasılığı gibi en uç konular ansızın geçerlilik kazanıyor– ürkütücü olayların içindeki bütün bu ana unsurlar burada büyük bir romancı tarafından bize aktarılıyor.

Dış dünyaya odaklanan çift sayılı bölümler *Bir Kaçırılma Öyküsü*'nün içeriğinin gerekli bir arka yüzü. Salt rehinelerin bakış açısından anlatılmış bir hikâye edebiyat bağlamında büyük olasılıkla sınırlayıcı ve klostrofobik

olurdu. ‘Dış’ bölümler insan, mekân ve eylem kaynıyor, yüzlerce alt olay ve etkileyici ayrıntılarla birlikte. Kaçırılanların yakınlarının çektiği acılar ve üzüntünün yanında merkezi hükümetin ve hükümet görevlilerinin Escobar imparatorluğunun hünerli ancak dehşet verici taktiklerinin karşısındaki iktidarsızlığına tanık oluyoruz, atılacak adımların, izlenecek yöntemlerin büyük bir hassasiyet gerektirdiğine de. Bölümlerde çok sayıda unutulmaz karakter var, çoğu da hükümette ve medya çevrelerindeki yüksek konumdaki kişiler. Bu kişileri birbirine bağlayan girift bağlar, Kolombiya’nın o iç halkasının ne kadar küçük, hatta mahremcesine küçük olduğunu ima ediyor.

Kolombiya’da popüler olan, sayfaların arasında görünüp kaybolan, konuşan, ellerinden geldiğince kıvıran, manevra yapan sayısız kişiyi tanımayan yabancı bir okurun bu bölümleri izlemesi çok daha zor. Okur durup ağır ağır ilerlemeli, çünkü olaylar biriktikçe her şey yerli yerine oturuyor. Bu dışa açık bölümlerde hem yurttaşlarına, hem de onlar adına konuşan García Márquez iki kez birinci çoğul şahıs olan ‘biz’i kullanıyor. İlk sefer kitabın ortasında, ikincisi sonuna doğru. Ocak 1991’de, Marina Montoya’nın öldürülmesini izleyen ürpertici durumu değerlendirirken anlatıcı şöyle der: “Bakan Rodrigo Lara Bonilla’nın katledildiği 1984 yılından beri her türlü iğrenç olayı yaşadık, ama bunlar bitmedi, en kötüsünü henüz yaşamadık.” Daha sonra, kitabın sondan bir önceki sayfasında, bütün bunların asıl nedeni üzerinde düşünürken yazarın Kolombiyalı sesi, “Tarihimizdeki en büyük av haline gelen Escobar bir noktada altı saatten fazla kalamıyordu,” der.

Bakış açısındaki bu kaymalar, ne kadar kısa ve geçici olsalar da, tarafsız anlatıcı rolünden çıkıp kaygılı bir yurttaş, ülkesinin acılarına bilerek katılan biri konumunu üstlenen bir García Márquez’i gösterir. Hızla geçseler de stratejik konuşlandırılmış bu hareketlerle yazar *testimonio*’nun, yani son yirmi-otuz yıldır pek çok sıkıntılar çekmiş bir kıtanın güçlüklerinin, mücadelelerinin ve derin özlemlerinin bir kısmını ifade etmenin bir yolu olarak eğitimli Latin Amerikalılar arasında ortaya çıkan kurmaca olmayan edebiyat türünün alanına kısa süreliğine adım atıyor.

Sayfaları dolduran çok sayıda güçlü karakter arasında, sekseni aşkın yaşıyla, televizyondaki günlük *bir-dakika* ibadet programıyla ve ‘onsuz yapamayacağı’ sekreteri Paulina’yla (dünyada pederin gözündeki kontakt

lensleri çıkarmayı bilen tek insan) rahatlıkla bir roman kahramanı olabilecek Peder Rafael García Herreros da var. Geniş kitlelerin (adam kaçıran nöbetçiler dahil) aziz saydığı bu dürüst din adamı ve onun bencillikten uzak çabaları, sonunda Pablo Escobar'ın teslim olmasını sağlar. Farklı bir örnek, kitaptaki unutulmayacak kadar olumlu anlardan biridir, Maruja ile Pacho'nun sekiz ay süren tutuklulukları nihayet 20 Mayıs'ta biter, halk onların serbest bırakılmasını hep birlikte neşeyle kutlar, otomobiller sokaklarda deli gibi korna çalarlar.

Şunu da söylemek gerekir ki, olayı tamamıyla fiziksel dehşet ve ona eşlik eden doğal ayrıntılarla anlatan García Márquez, ara sıra büyülü öğelere ve doğaüstü konulara da başvuruyor. Mağdur Pacho Santos'un karısı María Victoria, Diana Turbay'ın ölümünü bilmiş olan bir kâhinle buluşur, kâhin ona sevinçle kocasının hâlâ hayatta olduğunu bildirir. Romancı ayrıca Mauricio Puertas adında bir astrologa bütün bir sayfayı ayırır, adam Escobar'ın yıldız haritasını hazırlamış ve uyuşturucu tüccarı için dört olası yazgı görmüştür: hastane, hapishane, mezarlık ya da (olacak şey değil ama) bir manastır. Ortadan kaybolan Escobar'ın merakı bu kehanetlerle öylesine uyanır ki neredeyse astrologu arayacak gibi olur, ama içinde bulunduğu istikrarsız koşullar nedeniyle planını uygulamaya koyamaz. Daha fazla büyülü öğe içeren romanları gibi bu anlatımda da García Márquez bu tür bilgilere herhangi bir özel anlam yüklemeden sıradan halkın bu kehanetleri nasıl yaşadığını anlatır.

Bütün bu korkunç olayların arkasındaki asıl gücün ünlü ve efsanevi Pablo Escobar olduğunu söylemeye gerek yok, kitabın sonsözüne, yani bitmesine on sayfa kalana kadar ortaya çıkmıyor. Sonunda hapse girmeye hazır durumda, bir helikopterden indiğinde, omuzlarına dökülen saçları ve göğsüne inen sık, siyah sakalıyla, güneş yanığı teni ve lastik ayakkabılarıyla, hafif yürüyüşü ve insanın kanını donduran soğukkanlılığıyla etkisi şaşırtıcı, heyecan verici oluyor. Benzeri yok, aracı ve tanık Alberto Villamizar'ın (Beatriz'in kocası) daha önce gördüğü hiç kimseye benzemiyor. Escobar'ın otoritesi ve karizması o kadar büyük ki polislere silahlarını indirmeleri için emir verebiliyor, onlar da bu emri yerine getiriyorlar. Teslim ettiği, sedef kabzasına altın harflerle adının baş harfleri işlenmiş güzel tabanca hem profesyonel kanun kaçağına hem başarılı iş adamına aynı derecede uygun. Üstelik Villamizar'ın ailesine yardım etmeyi öneriyor kibarca, oysa bir zamanlar o adamı öldürmeye

kalkışmıştı. Escobar'ın altı sayfa süren teslim oluşu tam bir dram malzemesi, klasik trajedilerden bir sahne gibi.

Bunca ham malzemeyi bir araya getirmek yazar için büyük ölçüde gazetecilik alanında hazırlık yapmak ve ağır yük kaldırmak anlamına geliyordu. Kitabın kendisi Maruja ve kocasının isteğiyle başlatılmıştı; Maruja ilk başta o korkunç ayları unutup geçmişe gömmeyi arzu etmiş olsa da sonunda tam yirmi saat anlatıp sözlü bir tanıklık sundu. Toplamda elli kişiyle röportaj yapıldı – büyük bir gizlilik içinde. García Márquez zaman zaman bir meslektaşından yardım istedi, gazeteci Luz Ángel Arteaga'yı resmi kurumlarda kendi yerine veri toplamakla görevlendirdi, bir yandan da kuzeni Margarita Márquez 'büyük bir sessizlik içinde elli kadar bant çözümü yaptı.'[267] Üç Rodriguez Ochoas'la röportaj için Amerikalı gazetecilerden oluşan bir heyete katılarak bu üçlüyle ayrıca konuşmayı becerdi. Bütün bunları sahne ışıklarından kaçınmak için göze aldı, yoksa dikkatler kitap projesine çekilir, kimliği ortaya çıkardı. García Márquez araştırmaları sırasında öyle çok bilgiye ulaştı ki kitabın ilk müsveddesi 700 sayfayı buldu, bu imkânsız kütleyi sonradan 300 sayfaya indirdi.

Gazetecilik açısından en büyük atlatma haber, Gabo'nun yeni çalışmasının kulağına gittiği söylenen Pablo Escobar'ın kendisiyle bir röportaj yapmak olurdu kuşkusuz. Ne yazık ki uyuşturucu elebaşısı, Gabo'nun kitap girişiminin ilk aşamalarında öldü, onu her yönüyle betimleyebilmek için García Márquez, Escobar'ın yetkililere, rehinelerin ailelerine ve kendi avukatlarına gönderdiği mektuplara dayanmak zorunda kaldı.[268] García Márquez uyuşturucu tacirinin ifadesindeki üstün üsluba her okuyuşunda hayret etmişti, demek ki bu kötücül deha bu alanda da çok yetenekliydi.

Bir Kaçırılma Öyküsü, türünün ve içeriğinin doğası gereği bir bakıma yerel bir kitap ve geçtiği zamanla ve koşullarla sıkı sıkıya bağlı – kelimenin tam anlamıyla bir 'haber' kitabı. Yine de acılarla, entrikayla, güç, politika ve suçla örülü rezil bir dünyayı her bir düzeyde usta işi bir biçimde yaratarak üstün sanat konumuna erişiyor. Kolombiyalı yazarın çalışmasında, Norman Mailer'in *Gecenin Orduları* ve *Miami ve Chicago Kuşatması* adlı kurmaca-dışı röportajlarındaki düzeye benzer bir nitelik var.[269] Ezra Pound bir seferinde şiiri, aforizma misali, 'haber kalan haber' diye nitelemişti. *Bir Kaçırılma Öyküsü*'nde haber malzemesi sonsuza kadar

taze kalmayabilir, ancak García Márquez’in yapıtları beğenildiği, incelendiği ve hoşlanıldığı sürece bu kitap da okunacaktır.

Kanser hastalarında sıkça görüldüğü üzere García Márquez de 1990’ların sonunda bu hastalıkla uzun bir süre, korkutucu bir mücadeleye girince hem insan hem yazar olarak yaşamının dökümünü yaptı. Hayatını tehdit eden hastalık ve zahmetli tedavilerin çifte işkencesinin ardından ilk kez bir başka kurmaca-dışı türe yöneldi: otobiyografi, itiraf, anı (ya da siz ne derseniz).

Sonuç, *Vivir para contarla* (2002) oldu (Anlatmak İçin Yaşamak), geçmişine doğru bu kapsamlı bakışta yazar milyonlarca hayranının meraklı gözlerinin önüne eski yıllarının anılarını seriyordu. Bu açıdan kitap, uçurumun kıyısına gelmiş ve iş işten geçmeden her şeyi ‘anlatmak’ zorunda olduğunu hisseden birinin yapabileceği son hesaplaşma olarak görülebilir. 600 sayfaya yaklaşan sayfa sayısıyla *Anlatmak İçin Yaşamak*, García Márquez’in en kalın kitabıdır. Katıksız insani içerik bağlamında ve hatırlama konusunda benzersiz bir çalışma olması açısından bu kitap büyük olasılıkla onun en zengin ve en kapsamlı yapıtıdır.

Tasarlanan üç cildin ilki olarak sunulan *Anlatmak İçin Yaşamak*, bizi Gabo’nun yirmili yaşlarına götürüyor, anneannesi ve dedesinin Aracataca’daki evinde geçirdiği çocukluğunun cennet gibi olsa da değişken sekiz yılından başlıyor, Bogotá’nın saygın günlük gazetesi *El Espectador*’da dikkat çeken ve yükselen bir kadrolu yazar olduğu döneme geçiyor. Böylece onun kasaba geçmişine, oradaki inişli çıkışlı yaşamına tanık oluyor, sonra da -hem maaşlı gazeteci hem de öğrenme aşamasındaki sanatçı olarak– yazarlık mesleğine adım atan hevesli bir gencin sürüp giden, karmaşık büyüme sancılarını paylaşıyoruz.

Anlatmak İçin Yaşamak’ın bütün dokusunu oluşturan çok sayıdaki iplik göz önüne alındığında anlatılan hikâyeyi özetlemek beyhude bir çaba olurdu. Üstelik kitapta anlatılanlar içinde önemli olguları ve anahatları bir ölçüde önceki kaynaklardan biliyoruz. Zengin ayrıntıları dışında kitabın içindekileri ayrıcalıklı kılan, anıları canlandırma niteliği ve kişisel duygulara verilen dikkat. Kitabın başındaki epigrafta değinildiği üzere kişinin hayatını nasıl hatırladığı, hayatın ham verilerinden daha önemlidir.

Kolombiya’nın kuzeyindeki Karayip atmosferinin büyük bir canlılıkla yaratıldığı kitapta aşırı, boğucu sıcağıyla, büyüleyici folkloruyla, ailevi ve

kabilemsi bağlarının sıkı ağıyla Gabito’nun oturduğu kasabaları somut olarak hissediyoruz: Uykulu ve yoksul Aracataca, dedikoducu ama sevimli Sucre (ve nehri), atılgan Barranquilla, soğuk ve düzgün Bogotá, göz kamaştırıcı güzellikteki Cartagena.

Sürekli genişleyen anlatım, Gabito’nun kendisinden küçük on kardeşine dair hikâyelerle kaynıyor –öyle çoktular ki her yaz yatılı okuldan eve dönüşünde Gabo kimin kim olduğunu fark edemez, hatta onları tanıyamazdı bile. Para kazanma planlarının birinden ötekine geçerken hiç ortada olmayan hayalci, homeopatik-eczacı babası; evdeki kronikleşmiş kaos içinde düzeni sağlamak için kahramanca çabalayan, bir zamanların başkaldıran kadını, annesi Luisa; ayrıca teyzeleri, dayıları, kuzenleri ve sayısı belirsiz üvey kardeşleri de var kitapta. Bu kalabalık aşirete García Márquez’in pek çok yakın arkadaşını, sınıf arkadaşlarını, meslektaşlarını ve gelip geçici ahbaplarını da eklersek *Bir Kaçırılma Öyküsü*’nde olduğu gibi üç haneli sayılara ulaşan bir liste çıkar karşımıza, ancak bu kez her birine söz yontucusu tarafından sadakatle ve özenle hayat verilmiştir.

Burada anlatılan pek çok hikâye arasında küçük Gabito’nun büyükbabası Albay Nicolás Márquez’le olan özel, doyurucu ilişki de yer alıyor, zaman zaman da ondan sevgi içeren takma adı ‘Papalelo’ diye söz ediliyor. 3. bölümde gördüğümüz üzere Albay halkın tanıdığı, ilginç bir adamdı. Burada büyükbaba Nicolás’ı anne ile baba yerine geçen ebeveyn rolünde görüyoruz, pek az kişilerarası bağ onlarınki kadar olumlu hatırlanır. Yazarın sözcükleriyle, “Büyükbabam benim için güvenlik demekti. Kuşkularım yalnızca onunlayken giderilirdi, ayaklarımın yere bastığını, hayatta sağlam bir yerim olduğunu hissederdim.” İkili, keyifli öğle sonrası gezintilerine çıkar, dünyanın mucizelerini birlikte keşfederlerdi, ama –boy farkından dolayı– farklı bakış açılarından. Sohbetlerinin bir yerinde Papalelo çocuğa ‘tarihteki en büyük adam’ olan Simón Bolívar’ı tanıtır; bir başka sefer, evdeyken, Gabito’nun kucağına bir sözlük koyar, onun ‘her şeyi bilen’ ve ‘asla yanılmayan’ kitap olduğunu söyler.

García Márquez’in geriye dönük anlatımından anlıyoruz ki onlarınki adeta kusursuz bir baba-oğul ilişkisiydi. Doğal olarak, büyüdükten sonra yazar bu kuşaklar ötesi bağı hayatının en önemli bağı olarak koruyacaktı. *Anlatmak İçin Yaşamak*’taki çocuk bu benzersiz birlikteliği doğal olarak geçerli norm kabul ediyor; büyüme çağındaki Gabo ise Albay’ın gırtlak

kanserinden ölümünden sonra bu ani duruşun ve sona erişin anlamını kavramak, onu çözümlemek için yıllarca uğraşacaktır.

Márquez ailesinin evinde yaşayan on kadar kadın da aynı derecede önemlidir, sadece hısım ve akraba olanlar değil, evdeki yatılı ilginç hizmetçi, çamaşırcı kadın ve kız çocukları da. Elbette tuhaf adları ya da takma adları olan çeşitli teyzeler de, özellikle Wenefrida (tía Nana), yetmiş dokuz yaşındaki Francisca (tía Mama), hiç konuşmayan Elvira (Santa Sofía de la Piedad'a örnek olan), ve kör Petra da bunlar arasında. Gabo'nun kadınların yanında hep hissedeceği o 'gizli iletişim bağı', erkeklerin değil de kadınların yanında kendini daha rahat ve güvende hissetmesi bu kişilerden kaynaklanmaktadır.

Yazar açık açık söylemese de sekiz yaşındaki çocuğun biyolojik anne-babasının toprağına kaçınılmaz nakli görünüşe göre bazı zorluklarla karşılaşmış. Bu durumun üstesinden gelemediğini gösteren işaretler var. Büyükbabasının evindeyken çocuk, masanın çevresinde toplanan kişilerle ilgili masallar uydurmayı severdi, kadınlar ve Albay böyle bir yaratıcılıktan zevk alır, onun anlatıma olan eğilimini desteklerlerdi. Babasıysa bu uydurmacalara 'yalan' deyip dinlemiyor, hatta tam bir angaryacı olduğu için de çocuğu bu yüzden cezalandırıyordu. Ayrıca, anne-babasıyla geçirdiği günler, amansız bir yoksulluğun pençesinde yaşayan ve boşa zaman harcayan kocaman bir ailenin içindeydi. Öyle ki bir seferinde bir patatesle pazar gününün gazetesi arasında tercih yapılıyor, bir başka sefer ürkmüş bir Gabito, *mamá*'sı tarafından kasabalı bir zengine, sadaka istemesi (boşuna bir çaba) için gönderiliyordu. Bütün bunlar olurken evin doğurtkan erkeği zenginleşmeyi hayal edip bu fikre tapınıyor, karısıyla çocuklarını hep köklerinden söküyordu. Böylece Gabo'nun en yakın akrabaları arasında büyümesi ilk başta şaşırtıcı bir yeni yaşam evresi gibi gelir ona, artık yitirdiği bir cennette geçirdiği sekiz yılın ardından akıl karıştırıcı bir zindandadır artık.

Gençliğiyle ilgili bu anlatımda, yeniyetme cinselliği ve genelevlere ya da başka yerlere cinsel kaçamaklar da ister istemez yer alır. Erkekler ergenlik döneminin ardından, bilindiği gibi en güçlü, en şaşırtıcı ve gizemli bir biçimde kendilerini bekleyen cinselliğe hazırdırlar; anılarını yazan García Márquez de bu cümlenin hakkını veriyor. Değinilmeye değer olaylar arasında, Gabito'nun cinselliğe adım atışı ve şefkatli, meçhul bir fahişe

tarafından (tıpkı José Arcadio'nun Pilar'la ya da Florentino'nun bir seks işçisiyle yaşadığı gibi) arzuyla soyundurulup, havaya kaldırılıp tatlı tatlı ırzına geçildiği sahne var. Delikanlının 1.85'lik iriyarı bir siyah denizciyle evli beyaz bir kadın olan Martina Fonseca ile aylarca ikindileri giriştiği ilişki, ya da daha sonra emniyette çavuş olan kocasının yokluğu sırasında delikanlıyı eğlendiren Habeş güzeli Nigromanta'yla yaşadığı serüven var, ki bu sonuncusunda boynuzlu koca silahla yasadışı âşığın karşısına çıkıyor, Gabito adamın elinden salt bir keresinde eczacı babası onun belsoğukluğunu tedavi etmiş olduğu için kurtuluyor.

Bu bayağı olaylar, çoğunlukla hüzünlü ve yalnız geçen delikanlılık dönemini canlandırmaya ve güldürüp rahatlatıcı öğeler katmaya yarıyor. Röportajlarında asla böyle bir şeyi dile getirmese de ya da hakkındaki biyografi çalışmalarında yer almasa da ergenlik sonrasında Gabito'nun kendisinden yaşça büyük ve daha deneyimli kadınlara eğilimi olduğu anlaşılıyor, bunlardan bazıları ona saldırıp baştan çıkarmışlardır, García Márquez bu dinamiği daha sonra romanlarında kullanacaktır. Bu arada, bu kitabın sayfaları arasında, çeşitli yerlerde gelecekte karısı olacak, yazarın daha önceki yazılarından tanıdığımız Mercedes bir görünüp bir kaybolur, kitabın ortalarına rastlayan bir yerde Mercedes'le karşılaşır, evlenme teklif eder, Mercedes'in açılmamış mektubu bu hareketli anılarda adeta son sözü söyleyecektir.

Kaçınılmaz olarak siyaset, açıkça sol görüşü savunan bir yazarın anılarında kendini gösterecektir. Daha ilk bölümde Birleşik Meyve Şirketi'ne sık sık değinilir, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın hayranları bu konuyu iyi bilirler. Grevci işçilerin kırımı, sayısı bilinmeyen ölüler, Aracataca'daki bazı kasabalıların o şirkete özlem duymaları, Yankee'lerin şirketinin kasabaya olası geri dönüşü konusunda farklı tavırlar takınılması; bunlar Gabito'nun çocukluğunun ilk başından itibaren yetişkinlerin heyecanla tekrar tekrar yaşadığı meseleler. Unutmayalım, daha sonra *Başkan Babamızın Sonbaharı*'ndaki diktatöre rol model olan General Juan Vicente Gómez'in diktasından sürgüne giden Venezuelalılar, bu kitapta yer alan büyüklerin konuşmalarına da girip çıkıyorlar.

Ancak *Anlatmak İçin Yaşamak*'ta yer alan en kapsamlı siyasi hikâyede, büyük Liberal tahrikçi Jorge Eliecer Gaitán'ın yükselişi, 9 Nisan 1948 günü garip ve trajik bir biçimde öldürülüşü ve bu vahşet karşısında Bogotá'yı

kasıp kavuran isyan anlatılır. Bu dalgaya kapılanların arasında yirmi bir yaşındaki Gabo da vardır; sokaklara saçılan sayısız elektrikli cihazı ve başka malları görünce ateşli isyancıların arasına karışır ve pırıl pırıl bir deri cüzdana el koyar. Ayrıca, iyi bir gazeteci kimliğiyle merkezi hükümetin kelimenin tam anlamıyla çöküşünü ve bir Pan-Amerikan Konferansı'nın ziyaretçileri arasında Fidel Castro adında bir öğrencinin bulunduğunu da ustaca anlatır. García Marquez'in bütün bu devasa olayları anlatması 5. bölümde yirmi sayfa kaplar.

Hatırlanan bu felaketler içinde en çarpıcı an, cinayet mahallinde yaşanır. Orada, sözde suçlu Juan Roa Sierra'nın başını isteyen isyancılar arasında olağandışı bir şeye tanık olduğunu belirtir yazar: "Sırtında kusursuz çok şık bir gri takım elbise olan uzun boylu, kendine hakim bir adam", zanlıyı yakalayıp öldürene kadar tekmelemeleri için kalabalığı kışkırtmaktadır. Daha sonra, García Márquez aynı gizemli adamı "öldürülenin cesedi sürüklenerek götürülür götürülmez pırıl pırıl bir arabaya" binerken görür. Kendi kelimeleriyle, "Gerçek katilin kimliğini saklamak için adam yanlış katili öldürtmeyi başardı."

Gabo'nun hikâyesi ve yorumu doğruysa, Latin Amerika'nın kanla yoğrulmuş tarihindeki en ünlü suikastlardan birinin resmi, kabul edilmiş kaydını temelde yıkmış oluyor. Yine de, yazarlığının başındaki genç adam böyle bir sahneye gerçekten tanık olduysa bile –ki sözlerinin doğruluğundan kuşku duymamız için bir neden yok– o sahneyi bu düzeltilmiş haliyle sunuşu, saygın araştırmacılardan delilere kadar (örneğin Gaitán'ı öldürenin Fidel Castro olduğunu öne süren bazı sağcılar) her türlü insan tarafından önerilmiş onlarca versiyondan biridir.

İdeolojik yelpazenin öbür ucunda olan kimi okurlar bu anılarda siyaset –özellikle sol siyaset– olmamasından hayal kırıklığına uğramış olabilirler. Ancak García Márquez nesirlerinde genel anlamda duyurular yapan, inançlarını bildiren biri olmamıştır. Onun zihni tipik olarak doktrinler, ideolojiler, politika dünyasında dolaşmaz, işlemez. Uzun gazetecilik kariyerinde bile fikirlerini hep anekdotlara katarak ifade etmiştir. Benzer biçimde, *Vivir para contarla*'da çocukluğunda çektiği yoksulluğu okuruz, Birleşik Meyve Şirketi'ni ve Bogotá'daki isyanları, ama hepsini bunlara dair hikâyeler üzerinden; oradan da politikasını çıkarsarız. Tamam, gençliğinde solcularla ve Komünist Partisi üyeleriyle olan bağlarından söz

edebilirdi, ama bu, büyük öçüde özel bir bilgidir; isim vermek, hatta kimliklere değinmek bile eski arkadaşlarını ve ailelerini tehlikeye atabilirdi. Her ne olursa olsun García Márquez asla tam anlamıyla siyasi bir yazar değildir, olmamıştır da. Sadece sol görüşlü bir yazardır.

Anlatmak İçin Yaşamak’a esas hayat veren kan damarı, Gabo’nun edebiyat mesleğiyle uzun süren mücadelesidir. Aslında kitap, aile içinde bu arzuyla ilgili çıkan bir tartışmayla başlıyor. Büyükbabanın evini satma işini üstlenen annesiyle görüşürken kadın oracıkta konuşmaya noktayı koyar: Gabo’nun babası, ekonomik nedenlerle onun hukuk eğitimine devam etmesini istemektedir. Gabo ise yazmak istemektedir ve böylece sürer hikâye; oğlanın kendini gösteren yeteneği, bu yeteneği gösterme krizleri, bu krizlerin gitgide artması, önüne çıkan engeller, kitabın geri kalan kısmını kaplar. Aracataca’da ailenin karşısındaki evde oturan Dr. Barboza bir gün Gabo’nun yazarlık yanını fark eder. Ailenin Belçikalı bir arkadaşlarının intiharının ardından beş yaşındaki çocuk “Belçikalı artık satranç oynayamayacak,” der; Albay’ın evinde coşkuyla karşılanan bu garip ama zekice fikri yazar, “ilk edebi başarım” diye anlatacaktır. Liceo de Zipaquirá’da okul arkadaşlarının arzu nesneleri için şiirler yazacaktır (tıpkı Florentino Ariza gibi). Ergen çocuğun zayıf kalan noktalarını telafi eden çılgın, hayali fikirleri öğretmenlerinin verdiği iyi notlarla ödüllendirilir.

Yazar olmak elbette bolca okumak, aynı zamanda gerekli bilgiyi ve sanatçılığı oluşturmak anlamına gelmektedir. Genç Gabo’nun modernistleri ve öbür klasikleri keşfettiğini görürüz, kendini vererek okur bu metinleri, işleyişlerini kavrayabilmek amacıyla adeta didik didik eder. Yazma alanında çıraklığını sürdüren çocuğun arkadaşlarından, yerel şairlerden ve şiir akımlarından, ayrıca anlatım içinde zamanı yapılandırmak gibi karmaşık bir konuda onu eğiten değerli rehberi Ramón Vinyes’ten ne kadar kapsamlı bir edebi eğitim aldığını görmek şaşırtıcı.

Ayrıca nesrin önemsiz, sözlü ayrıntılarının farkına vardığına da tanık oluruz. Daha başından, ‘*mente*’ ekiyle biten edatlardan uzak durmaya karar verir, iflas etmiş bir alışkanlık sayar bu son eki. Eski bir broşürde ‘Buendía’ adında bıyıklı bir savaş gazisinin hikâyesine rastlayınca bu ada bayılır; ‘ía’ ile biten geçmiş zaman fiil ekleriyle istenmedik uyaklara yol açabileceğinden kaygılansa da bu addan vazgeçmez. Bu arada García Márquez’in öykü ve roman yazmak için çaba gösterdiğini görürüz, ancak

sonunda bu amatör metinlerin ‘metafizik bir zindan’da var olan akıl karıştırıcı ve soyut girişimlerden öteye gitmediğini anlar.

Halka mal olmuş biri olarak geçirdiği yaşamda García Márquez gazeteciliği meşru bir sanat aracı olarak yüceltmiştir, özellikle de bu işin muhabirlik yanını. *Anlatmak İçin Yaşamak*’ın sondaki bölümlerinde Gabo’nun kendi ülkesinde gazetecilik alanında önemli bir yere gelişini izleriz. Gabo anılarını yazarken bu mesleğin haber toplamadaki düzenli rutinlerine ve usullerine sevgi ve özenle yaklaşır, haber odasındaki gündelik yaşamdan ve ambiyanstan büyük zevk aldığını ifade eder ve daha sonra *El Espectador*’da geçirdiği yılların, Bogotá’nın iki numaralı günlük gazetesinin her seviyesinde mevcut Cano yayıncılık sülelesinin üç farklı kuşağıyla hanedana benzeyen eşsiz atmosferini anlatır. Kesinlikle kültür misyonuyla hareket eden bu aile şirketinin dokunaklı ve unutulmaz bir portresidir bu.

Gabito, başka gazetecileri atlatırken bazı şaşırtıcı gerçek hikâyelere rastlar (birkaçından öndeki bölümlerde söz etmiştim). Bir seferinde muhabir Gabo Chocó’daki bazı göstericiler uğruna birtakım olayları sahneye koyar; Panama yakınlarında bir bölge olan Chocó o sıralarda toprak ve yasal bütünlüğünü korumak için mücadele etmektedir. Gerillalara karşı yürütülen bir ordu seferberliğinde ana-babalarından zorla koparılmış 3000 küçük çocuğun tam anlamıyla yürek paralayıcı öyküsüdür anlatılan. Çocukların içinden ancak birkaçı kendi ya da ana-babalarının adlarını söyleyebilecek yaştadır (aralarında on üç günlük bir de ikizler vardır), çocuklar sonunda çoğunlukla yetim kalacaklardır. Hükümetin, silahlı asilerin neden olabileceğinden, hatta hayal edebileceğinden çok daha fazla ıstıraba yol açan misillemelerinin korkunç bir örneğidir bu. Belki de bu tuhaf olay, *Başkan Babamızın Sonbaharı*’ndaki umarsız diktatörün emriyle 2000 çocuğun parçalanmasına esin kaynağı olmuştur.

Anlatmak İçin Yaşamak bir yolculukla başlar ve öyle de biter: ilki Aracataca’ya dönüş, ikincisi yaşlı Avrupa’ya gidiştir. Türün kronoloji konusunda getirdiği kısıtlamalar yüzünden, yazarın önemli yapıtlarından pek çoğunda titizlikle kurduğu simetrilerden çok azını burada görebiliyoruz. Yine de yazarın deneysel eğilimi çeşitli biçimlerde ortaya çıkıyor. Kitap doğumu ve çocukluğuyla değil –oysa anılar genelde böyledir– yirmi üç yaşındaki Gabo’nun annesiyle birlikte ziyaret etmek üzere doğduğu kente

dönüşüyle başlıyor, yolda Gabo'nun tam zamanlı yazar olma planları hakkında tartışıyorlar. Kitabın ilk yarısında yazar, edebiyat alanında ilerlediği sonraki yıllarla çocukluğundaki belli bir nokta arasında gidiş gelişler yaşayacaktır. Kitapta ayrıca belli yıllardan pek az söz edilecek, zaman aşağı yukarı genel, efsanevi bir konumda tutulacaktır. Önemli kurmaca yapıtlarında zamanla oynayan usta, bu gerçek anılarda belli bir ölçüde aynı yaklaşımını sürdürecektir.

Kitap bir sonuca varmadan, bir gerilim havası içinde biter, Gabo'nun daha önce vermiş olduğu bir tür ültimatoma karşı Gabo'nun Cenevre'deki otelinde onu bekleyen Mercedes'in gönderdiği bir mektupla. 'Salı Siestası' adlı öykünün bitişinde olduğu gibi kitap da olayı kısa kesiyor ve sonucun ne olacağını (en azından şimdilik) okurların hayal gücüne bırakıyor. Bu teknik on dokuzuncu yüzyılın dizi romanlarına dayanıyor, ne var ki o yıllarda sürekli okurlar bir ay sonra rahatlayacaklarını ve yeni bilgiler edinebileceklerini umabilirlerdi. Burada ise Gabo'nun sadık okurlarının yıllarca beklemeleri gerekecek, tabii dizinin devamı gelecekse.

Anlatmak İçin Yaşamak'ın devasa sözcük dağarcığı da sözünü etmeye değer, bu sözlük hem müphem, ağır, edebi sözcükler hem de yerel, gündelik, halk tipi sözcükler açısından zengin. Ayrıca kitap şakacılık ve neşe açısından da yazarın imzasını taşıyor, sayfalarında ne öfke var ne de umutsuzluk. Romancı Tomás Eloy Martínez'in dediği gibi, "Bu kitabın adı *Anlatmak İçin Yaşamak* değil de *Zevk Almak İçin Yaşamak* olmalıydı, çünkü sefaletin, açlığın ve hastalığın en kötü halleri bile sağlam bir mizahla anlatılıyor."[270]

Gabo'nun hayranlarını, burada bulacakları ve daha sonra önemli yapıtlarına girecek bol malzemeyle karşılaşmak şaşırtacaktır –isimler, sözler, küçük olaylar. Gabo'nun büyükannesi Tranquilina Iguarán'ın soyadı *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki ailenin kadın reisi Úrsula Iguarán'a verilecektir, takma adı Mina ise yazarın 'Yapma Güller' adlı harika öyküsündeki masum, yüreği yaralı genç kıza gidecektir. O yörede yaşayan Cotes soyadlı sayısız insandan aldığı adı da Aureliano Segundo'nun metresi Petra Cotes'te kullanacaktır. Sinema salonu sahibi Antonio Daconte'nin edebiyattaki dölü Nena Daconte'dir, yani 'Kanının kardaki izi' adlı öykünün talihsiz, şanssız kahramanı. Genç Gabo'nun karşılaştığı ve María

Alejandrina Cervantes gibi tınılı bir adı olan bir seks işçisi daha sonra *Kırmızı Pazartesi*’de bir genelev patroniçesi olarak ortaya çıkacaktır.

Alıntılara gelince: Babası yeni bir işe başlamak üzere evden ayrılırken yazar, “Onu ne kadar sevdiğimi… o anda anladım,” der; bu düşünce neredeyse kelimesi kelimesine Aureliano Babilonia’nın bitkin düşmüş din öğretmeni José Arecadio’nun vahşice ölümüne tepkisini betimlerken kullanılır. Benzer biçimde çocuk Mama teyzesinin bir rahibeye, “Sen kıçını görüp yara sanan kediye benzeyen kadınlardansın,” dediğini hatırlar ve bu hakaret daha sonra erdemlilik taslayan, kötü şöhretli Fernanda del Carpio’ya söylenir. Bir de Gabo’nun kızkardeşi Rita var, derslerini ezberlerken uyakları ve ses yinelemelerini yüksek sesle söyleyen kızın yaptığını *Başkan Babamızın Sonbaharı*’ndaki yaşlı diktatör de gülünç okuma-yazma derslerinde yapıyor. Kurmacada kilit anlar olarak tanınabilen olaylar ve durumlar daha da çarpıcı. *Yüzyıllık Yalnızlık*’ı ele alırsak: Büyükanne hayvan şekerlemeleri yapıp satıyor (Úrsula); büyükbaba bir atölyede saklanıyor, küçük balıklar yapıyor (Albay Buendía). Yazarın annesi henüz genç kızken sınıf arkadaşlarını evinde verdiği bir partiye davet ediyor, annesiyle babası bu parti için yetmiş tane oturak satın alıyorlar (Meme). Gabito’nun bebek kızkardeşi Margot toprak yiyor (küçük Rebeca). Eski bir uşak Albay Marquez’in cenazesine geliyor, oysa adamın ölümü henüz duyurulmamış (Cataure ve José Arcadio Buendía). Başka bir örnek: 100 yaşındaki papağanını yakalamaya çalışırken Papalelo yuvarlanıyor, tıpkı *Kolera Günlerinde Aşk*’taki Dr. Urbino gibi (ama büyükbaba hayatta kalıyor). Daha pek çok örnek var.

Daha geniş bir açıdan bakıldığında bu olaylar *Anlatmak İçin Yaşamak*’ta bolca bulunan sayısız anekdottan birkaçıdır. García Márquez’in fikirler üzerinden değil de hikâyeler üzerinden düşündüğü çoktandır ciddi bir klişedir, anılar da bu eğilimine serbestçe yol vermesi için mükemmel bir olanak sağlamıştır. Romancı García Márquez’in insanları etkili bir özel durum kanalıyla anlatmayı yeğlemesi gibi, anılarını yazan García Márquez de hikâye üstüne hikâye sıralayabilir ve böylece eksiksiz, değerli bir halı dokuyabilir. Dikkati çeken anekdotlar arasında, Kolombiya’daki havaalanlarından birinde depoları yanlışlıkla uçak yakıtıyla değil otomobil benziniyle dolduran yakıt görevlisinin hikâyesi vardır, bu ihmal Gabo’nun arkadaşı ve o sırada bir petrol şirketinde başarılı bir yönetici olan yazar Álvaro Mutis’in bir halkla ilişkiler karabasanı yaşamasına neden olur.

Anlatmak İçin Yaşamak'la Proust'un başyapıtı *Kayıp Zamanın Peşinde* arasında bazı yakın paralellikler kaçınılmazdır. Yetişkin anlatıcı Marcel'in gençlik anılarının bir fincan çayın yanında yenen bir *madeleine* bisküvinin kokusuyla birlikte canlanması gibi, Aracataca'ya dönüşünde yediği bir tropikal yemeği hatırlayan García Márquez, "Çorbanın tadına baktığım andan itibaren uyumakta olan kocaman bir dünyanın belleğimde uyanmakta olduğunu hissettim," der. "Çocukluğumda sahip olduğum ve kasabadan ayrılınca yitirdiğim tatlar her bir kaşıkla birlikte hiç bozulmadan geri geldiler ve kalbimi ele geçirdiler."

Bu açıdan, *Yazmak İçin*'in eleştirmenler tarafından da sık sık değinilen epigrafını burada eksiksiz vermekte yarar var: 'La vida no es lo que uno vivió sino lo que uno recuerda y cómo lo recuerda para contarla' (Hayat, insanın yaşadığı şey değil, hatırladığı şey ve onu anlatmak için nasıl hatırladığıdır). İspanyolca aslındaki son iki kelime kitabın adındaki 'para contarla'yı (anlatmak için) yansıtmaktadır, burada anlatılan şey hayattır.

Bu yarı aforizma, herhangi birinin kişisel tarihini ortaya koyarken seçici bellek ile biçim seçiminin ikili rolüne dikkat çekiyor. Hiç kimsenin saf, günahsız bir geçmişi yoktur; geçmiş, her zaman anlatanın zihninin ve kullandığı aracın eleğinden geçer. Böyle aşikâr ama koyu bir gerçek bazı eleştirmenlerin, *Anlatmak İçin Yaşamak*'ın Kolombiyalı ustanın yeni bir romanı olduğunu düşünmelerine neden olmıştur. Ancak böyle bir düşünce, bilginin en temel kategorilerini ihlal eder. Gerçek mekânlar ve gerçek insanlardan esinlenseler de García Márquez'in romanları ve öyküleri yine de kurmacadırlar. Öte yandan *Anlatmak İçin Yaşamak* gibi bir anı, gerçek diye sunulmuştur, okurlar da ona bu ruhla ve bu beklentiyle yaklaşmışlardır. Buendíalar uydurmadır, ama Albay Márquez'in cennet gibi evi, sonra da Gabriel Eligio García'nın kargaşa içindeki evi gerçekten vardılar, yazar da bu nedenle onları kâğıt üzerinde anmak istemiştir.

2005 yılında García Márquez yazmaktan vazgeçtiğini söyleyerek kendisiyle röportaj yapanları şaşırttı, artık yazacak bir şeyi kalmaması içini rahatlatıyordu. Eğer durum böyleyse hayranları mutlaka hayal kırıklığına uğrayacaklardır, özellikle de anılarının planlanan ikinci ve üçüncü cildini bekleyenler. Yazılmadan kalan anıları bağlamında yazarın tercihinin bir mantığı olabilir. Gabito'nun ilkgençliğinin pek çok ayrıntısını okurları bilmiyordu, bu nedenle de 1. cilde epeyce taze malzeme sağladı. Öte

yandan, tanınmış bir yazar olduğu, daha sonra herkesin tanıdığı, halka mal olmuş biri durumuna geldiği yıllarda, epeyce biyografik veri daha önceki incelemelerden (bu da dahil) alınıp kullanılacaktı. Ayrıca kişinin zaferleri, zengin ve güçlü kimselerle arkadaşlıkları hakkında yazdıklarında hikâyeleme açısından bir gerilim olmayabilir, hatta ister istemez övünme gibi görünebilir.

Belki de García Márquez anılarını yazma projesine devam etmemekle akıllıca bir karar vermiştir. Belki günün birinde başka yollardan Mercedes'in, Cenevre'deki bir otele gönderdiği gizemli mektupta yazılanları öğreniriz.

Edebi Mirası

ON DÖRT

Dört bir yana yayılan ünü dolayısıyla García Márquez artık sadece önemli bir yazar olarak değil, yirminci ve yirmi birinci yüzyıllarda Latin Amerika edebiyatının hızla artan yaratıcılığının önde gelen simgesi olarak görülmektedir. Kuşkusuz başarıları Kolombiyalı yazarınkine çok yaklaşan başka romancılar da mevcuttur: Kübalı Alejo Carpentier, Arjantinli Julio Cortázar, Meksikalı Carlos Fuentes, Perulu Mario Vargas Llosa ilk akla gelenler. Ancak bu süregiden edebiyat heyecanının temsilcisi olarak okurlar García Márquez'i kabul etmişlerdir, tıpkı Tolstoy'un ya da Dostoyevski'nin adlarına, geri kalmış ve barbar bir Rusya'dan dünyanın kültür sahnesine olağanüstü metinlerin gelişlerini ve yumruk gibi inmelerini kestirme yoldan göstermek için geri dönüş aracı olarak zaman zaman başvurulduğu gibi.

Elbette dünyadaki okur sayısının bu kadar şaşırtıcı bir boyuta ulaşmasını mümkün kılan, bu utangaç Kolombiyalının sanatının kolay erişilebilir ve başka dillere çevrilebilir olmasıdır. Geniş bilgi sahibi ve bilinçli bir zanaatkâr olan García Márquez, yine de herhangi bir edebi duyarlılık ya da beceriye sahip olmayan okurlar tarafından –*Başkan Babamızın Sonbaharı* dışında– anlaşılıp tadı çıkarılabilecek yapıtlar yaratmıştır. Zamanımızda az rastlanan fenomenlerdendir, hem sofistike hem popüler bir yazardır, popüler burada sadece 'çok satan' değil, 'halkın yazarı' anlamına da gelmektedir. Bu açıdan García Márquez on dokuzuncu yüzyıl romancılarının geleneğine bağlıdır, onların incelikli sanatı toplumun zevkini bir arada buluşturmuş ve böylece geniş kitlelere hitap etmelerini mümkün kılmıştır; bu romancılar, Hugo'nun dikkate değer örneğinde görüldüğü gibi, gelişimci ve insancıl bir siyaset izleyerek milyonlarca hayranlarına kendilerini sevdirmeyi ve onlara olumlu bir örnek teşkil etmeyi başarmışlardır.

1. bölüm'de önerdiğim gibi, García Márquez'in Kolombiya ve Latin Amerika halkı içindeki varlığı, Victor Hugo'nun kendi döneminde Fransa'daki varlığını andırıyor. Her sıradan Kolombiyalı García Márquez'in kim olduğunu bilir, milyonlarca Latin Amerikalı onun yazdıklarından en azından bir tanesini okumuştur –ya bir gazete yazısını, bir öyküyü, ya da Macondo'nun yüz yılını. Onun yapıtları halka o kadar açıktır ki 1980'lerde Panamalı salsa şarkıcısı, besteci ve (daha yakın bir zamanda) film yıldızı

olan Rubén Blades, güftelerini García Márquez'in sekiz öyküsünden alan bir albüm çıkarmıştır.[271] *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın daha sonra ticari açıdan başarılı olsa da birtakım silik taklitleri ortaya çıkmasına rağmen, bir dönüm noktası sayılan bu roman, şimdi edebiyatın olanaklarının, roman ya da öykünün hayalgücümüz ve duygularımız, siyasetimiz ve zevklerimiz, hayat bilgimiz ve mizah anlayışımız için neler yapabileceğinin görkemli bir örneğidir.

Aynı zamanda García Márquez'in yazdıkları, her türlü toplumsal ve bilimsel töreyle eğlenip alay etmekte, meydan okumaktadır, bu da kuşkusuz yazarın –kabul edilmiş değerleri konusundaki tutuculuğuyla ünlü bir ülke olan– anavatanındaki satışların canlılığının nedenlerinden biridir. Sol, sağ ve merkezdeki pek çok sağlam inancı görmezden gelerek ya da karşı çıkarak García Márquez, edebiyatı birtakım saygın ancak bayat kurallardan kurtarmıştır ve buna uygun olarak yaratıcı edebiyatın halka yakın duruşuna sağlam bir destek vermiştir. Bogotálı genç bir iş adamının bana bir seferinde söylediği gibi, Gabo'nun kitabı pek çok Kolombiyalı'ya büyük romanların eğlenceli olabileceğini ve iyi edebiyatın sadece entelektüeller için değil, keyif arayarak yaklaşan herkes için olduğunu kanıtlamıştır. García Márquez kendisine, "Edebiyat yapmak için saygın, kodaman ya da akademisyen olmak gerekmediğini dünyaya göstereceğiz," diyen Buenos Airesli minnettar öğrencinin anekdotundan pek hoşlanır.[272] Pek az eser, anıtlaşma ve kutsallaşma baskısına García Márquez'inkiler kadar karşı koyar.

Kolombiyalı yazarın yazdıklarının verdiği örneğin sallantısı Latin Amerika'nın dışında da, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde hissedilmiştir. 2004 başlarında *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın, ünlü Ophrah Winfrey'in son derece etkin TV-kitap kulübüne seçilen kitap olması herkesi şaşırttı; 2008'de ise aynı programda *Kolera Günlerinde Aşk* seçildi. García Márquez'in yapıtlarının etkisi sıradan, günlük yazılı basında bile kendisini gösteriyor. Latin Amerika ve Avrupa'daki gazeteler artık 'X Yıllık Yalnızlık' ya da 'X Günlerinde Aşk' gibi kalıpları başlıklarında sık sık kullanıyorlar.

Bir başka husus da, otuz kadar yıldır Meksika sınırının kuzeyinde her yeni yayın döneminde ortaya çıkan romanlardan en azından bir tanesinin García Márquez'in izlerini taşımasıdır. Bu ilişki, adı duyulmuş yazarlarımızın

yapıtlarının bir kısmında en olgun haliyle sezilebilir. Toni Morrison'un *Süleyman'ın Şarkısı*, John Nichols'un *Milagro Binfield Savaşı*, hatta *El Norte* adlı film, özgün örnek olmasaydı meydana gelemezlerdi, bu da –artık neredeyse bir özdeyiş halini alan– *Yüzyıllık Yalnızlık*'tır. *Milagro*'da ve William Kennedy'nin *Ironweed*'inde ölülerle ya da hayaletlerle sürekli konuşan karakterler vardır, bu tür malzemeye, Macondo yazılmadan önce, sadece fantastik anlatımlarda ya da *Bir Noel Şarkısı* gibi peri masallarında başvuruluyordu. Böylece Amerikalı romancıların anlatım dağarcığı, Melquíades ile Prudencio Aguilar'ın hayaletleri ve onların Buendía ailesinin seçilmiş üyeleriyle yaptıkları sohbetler sayesinde görünür şekilde zenginleşmiş oluyor.

García Márquez'in savaşları, grevleri ve baskıyı şiirsel bir gerçekdışılık ve sanatsal abartıyla anlatabilmesi, Amerikalı romancıların daha büyük tarihi güçleri ve kolektif mücadeleleri 1930 proleteryanizminin ünlü sınırlarını ve saflığını aşacak biçimlerde yazmalarını mümkün kılmıştır. Tramvay işçilerinin grevinin anısı ve hayaleti *Ironweed*'in sefil kahramanının peşini bırakmaz, New Mexico'da arazi hakları için Hispanik köylülerin mücadele etmesi Milgro'nın asıl konusudur. Alice Walker'ın *Mor*'u Güneyli köylü bir ailenin değişken hayatının ve duygularının onlarca yıl süren hikâyesini Afrika'daki İngiliz kolonilerinden ve emperyalizminden gelen uzak raporlarla muhteşem bir şekilde kaynaştırır, ki hikâyesi *Yüzyıllık Yalnızlık*'taki muz şirketinin gelişine ve yaptıklarına aşağı yukarı benzemektedir. Robert Coover, *The Public Burning*'de Sam Amca adında maskara bir karakterle birlikte Julius ve Ethel Rosenberg'in infazlarını kuşatan kederli atmosferi daha iyi aktarabilmek amacıyla neredeyse büyülü bir gösteriyi eksiksiz hayal eder. Bu bağlamda, Coover'in iyi İspanyolca konuştuğuna işaret etmekte yarar var, tıpkı Puerto Rico'da gazetecilik yapan Kennedy ve Guetemala'da bir süre kalan Nichols gibi. Kennedy'nin García Márquez'le yaptığı ve 1953 yılında yayımladığı röportaj küçük çaplı bir klasiktir; Coover, Kolombiyalı yazarı takdir ettiğini, 1977 yılında, 'Sahibinin Sesi' başlığını verdiği denemeyle göstermiştir.

García Márquez'in eli, özellikle Paul Theroux'nun Yankeelerin Karayipler'deki serüvenlerini tuhaf ve ilgi çekici bir biçimde anlatan *Sivrisinek Sahili* adlı yapıtında da kendini gösterir, kitap hem on dokuzuncu yüzyıl seyahat ve entrika romanlarına dayanır hem de Amerikan emperyalizminin, masumiyetinin ve saplantısının bazı derin konularına

temas eder. Orta Amerika’nın ormanlarında yeni bir başlangıç yapmak üzere yola çıkan New Englandlı ailenin başında buz üreten icadıyla tropiklere kurtuluş getirmeyi uman kehanet sahibi sakar bir baba vardır. Kuruluşlarının cennet benzeri ütopyasında papaza gerek yoktur, bir noktada aile isimlerini hatırlamak için ormandaki ağaçların üzerine işaretler koyar. Bütün bunlar José Arcadio Buendía ve Macondo’yu getirir akla, romanın son sahnelerindeki felaket biçimindeki yıkım da. *Sivrisinek Sahili* kendi içinde güzel bir romandır, konusunu ve fikirlerini García Márquez’e çokça borçlu olması, kitabın sanatsal gücünü azaltmıyor.

García Márquez’in damgasını taşıyan bir başka, daha yeni roman, Peru asıllı Amerikalı editör ve biyografi yazarı Marie Arana’nın *Cellophane* adlı kitabıdır. Kitapta, yirminci yüzyılın belirsiz bir döneminde ailesiyle birlikte Lima’dan cangıla giden ve orada bir selofan (bu kâğıt malzemesi kitap boyunca yarı-büyülü, gizemli aurasını koruyacaktır) fabrikası kuran maceraperest bir mühendis anlatılmaktadır. Kalabalık ailesinde garip ve deli bir gelin de vardır, adamın danışmanı Yorumbo adında (ve Melquíades’e denk gelen) bilge bir yerel şamandır. *Cellophane*’daki anlatımın büyük önem taşıyan öğeleri arasında birkaç hayvan ruhu, kehanet gücü olan bir maymun, gerçeği söyleme ve erotik arzu salgınları, cinsellik çağrıştıran bir sarı kelebek sürüsü ve bitmek bilmeyen bir yağmur vardır. Komik yanlış anlamalara ve cinselliğin gücünün betimlenmesine kitabın sayfalarında sık sık rastlanır. Felaket getiren –cangılla birleşen korkunç bir yangın– bir Tabiat, sonunda yerleşkeyi yok edecektir. (Kitabın son cümlesi, “Bu sonlarıydı” idi.) Macondo’ya koşut giden bu özelliklere ilaveten kitapta cin çıkarma sahnesi de vardır, tıpkı *Aşk ve Öbür Cinler*’de olduğu gibi.

Yetenekli Amerikalı yazarların bu çalışmaları Gabo’nun konularının ve işlediği ruhsal durumların kurmaca yazınının ne ölçüde atölye çalışmasının ve dağarcığının parçası haline geldiğini gösteriyor, tıpkı müzikte Ravel’in ve Stravinsky’nin buluşlarının bir zamanlar caza yeniden biçim vermesi ve Astor Piazzolla’nın çeşitli armonilerinin yakın zamanda tangoların farklı uyarlamalarında, hatta film müzikleri için standart bir tarz olması gibi.

“Hangi yaşayan yazara hayransınız?” sorusunu 1977’de The New York Times Book Review, İngilizce konuşan yirmi yazara sormuştu; bunlardan üçü –Norman Mailer, Lois Gould ve Anne Tyler, García Márquez’in adını verdiler. Tyler’ın sözleri özellikle vurgulamaya değer. Tyler, Kolombiyalı

yazarın, edebiyatta zamanı, gerçekte olduğu gibi göstermenin bir yolunu bulduğunu söyler: şaşırtıcı, bazen dönüp duran, bazen kendini tekrarlayan, ikiye katlanan, 60 yılı koşarak geçip sonra yüzeyinde geçmişin ve geleceğin parıltıları olan bir akşamüzeri tökezleyen zaman...[273] Buna bir örnek, Tyler'ın en tanınmış romanı *Dinner at the Homesick Restaurant*'tır, sevgi dolu babaları Pearl Tull'ın sonunda kör olduğu Baltimore'lu bir ailenin dokunaklı hikâyesi. İlk bölüm hikâyenin ortasından başlar, bir dizi geri dönüşler ve ileri gidişlerden oluşur, ilk sahnenin bittiği yerde son sahne başlar, tıpkı *Yüzyıllık Yalnızlık*'ın ilk bölümünde işlendiği gibi. Romanda yinelenen aşk sahneleri var, Beck Pearl'ü terk eder, Sam de Jenny'yi; kitap, Beck'in sürpriz dönüşüyle birlikte çoktan unutulmuş bir geçmişin ansızın yeniden belirmesiyle biter. *Homesick Restaurant*'ın en önemli yanı folklorik ve 'baladımsı' niteliği. Şaşırtıcı derecede yüksek düzeyde bir genellemeyle, roman pek az yerel tasvire yer verir, Baltimore'da birkaç sokak adı kullanılır; karakterler de, birer alegorik tahta figür olmadan, mümkün olduğu ölçüde gerçek varlıklar olmaya yaklaşırlar –Kolombiyalı yazarın yöntemine benzemiyor değil. Tyler'ın kitabında Buick'lere ya da Hitachi'lere rastlamayız, sadece 'araba' denir ya da 'radyo'. Tyler, anlatıcı olarak, Ruth Spivey'in soyadını duyunca Cody Tull hakkında şöyle demeye cesaret eder: "Hayatında duyduğu en tatlı ses olduğunu düşündü." Bu tam da García Márquez'in kendi imzası haline getirdiği türden bir cümledir.[274]

Romancı John Barth'ın değişken hikâyeleme kuramları Amerika'nın edebiyat değerlerinde daha sonra yaşanan bazı kaymalara örnek oluşturuyor. 1967'de Barth, *The Atlantic Monthly*'de son derece etkili bir yazı yazdı: 'Tükeniş Edebiyatı'. Zamanımızın yazma modeli olarak Jorge Luis Borges'in yapıtlarını belirleyen Barth, kendine dönüş ve parodiden yararlanarak bazı eskimiş kalıplara taze bir soluk getirdiği için Arjantinli yazarı övmüştür. Barth'ın düşünceleri ilk yayımlandığında anlaşılmaz bulunmuş, birtakım tartışmalara yol açmıştır, ama tarihin bildik ironilerinden biri yinelenmiş, onunkilere benzer fikirler 1970'lerde Amerikan edebiyatının bazı alanlarına yerleşen postmodern kültürel yapıya egemen olmuşlardır.

Öncelikle kendi kurmacalıklarına dönük, maharetle kendilerini örnek alan bu üstkurmacalar bu yüzden moda oldu, özellikle de üniversitedeki yazarlar arasında. Barth'ın yazısından önce Borges'in eli, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Robert Coover ve John Gardner'in romanlarında kendini

gösteriyordu.[275] Paralel bir gelişme, Jacques Derrida ve Roland Barthes'ın anti-gerçekçi kuramlarının da akademik eleştiri alanında neredeyse geçerli konuma gelmesi ve lisansüstü eğitim veren okullardaki din adamlarının bu entelektüel düzeyi yüksek metinlere temel kaynak kitap olarak başvurmalarıydı. Rosalind Krauss gibi polemikçiler daha da ileri giderek Derrida ve benzerlerini, yenilikçi metinleri 'aşk ya da para ya da Temmuz Monarşisi' gibi konularla uğraşmadığı için günümüzün 'gerçek' yazarları olarak gördüler.[276] Yeni postmodern 'müessese' için edebiyatın konusu artık hayat değildi, hiçbir şey değildi, edebiyat daha çok kendisi içindi, bir yazarın yönelebileceği, anlatabileceği insani temel meselelere dair herhangi bir fikir, rahatsızlık verecek boyutta eski moda ve naif diye dışlanıyordu.

1980'de Barth'ın düşüncelerinde, kesin çizgilerle olmasa da bir değişiklik görüldü, sonra da anlatım sanatına daha yeni, daha geniş ufuklar açacak ve öncekinin zıddı olan bir bakış getirdi. Yeni deneme yazısının başlığı 'Yeniden Türetme Edebiyatı' idi –ilk önce The Atlantic'te yayımlandı– 1967'deki yazısına bir yanıt ve o yazının yenilenmesi mahiyetindeydi. Barth *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı yere göğe koyamıyor, bu kitaptaki 'dobralığı ve ustalığı, gerçekçiliği, büyüyü ve efsaneyi, siyasi tutkuları ve siyaset dışı sanatçılığı, karakter yaratmayı ve karikatürü, mizahı ve terörü' işaret ediyordu. Daha da önemlisi, Kolombiyalı yazarın romanının 'insani bir bilgeliğe sahip, sevimli' olduğunu söylüyor ve 'yeni romanlar hem böyle muhteşem hem de sadece önemli olabilir şeklindeki kendi şevksiz duyarlılıklarımıza kanıt teşkil ediyor' diyordu. 1980'lerin Barth'ı için García Márquez 'Borges'in kaçınılmaz halefidir, örnek bir postmodernisttir ve hikâyeleme sanatının ustasıdır.'[277]

Barth'ın haklı olarak vurguladığı gibi, García Márquez, resmi modernizmin ve postmodernizmin uzun süredir önemsemediği bir yanını romana iade etmiştir: hikâye anlatmak. Daha da ötesi, 'hakkında' yazılacak bir şey bulunmadığını ve her şeyin sadece metin olduğunu iddia eden söz sahibi estetikçilere karşı, García Márquez'in kitabı aşk ve ölüm gibi yüreklere hitap eden eski moda meseleleri anlatan, zaman, büyüme ve ölüm gibi insanın temel deneyimlerini aktaran hikâyeleri keyifle örüyor, ki bu alanlar bizim hiper entelektüelleşmiş postmodern kültürümüzde soyu tükenmekte olan türlerimiz haline gelmekte. García Márquez aynı zamanda 1950'den bu yana Amerikan romanında neredeyse tabu sayılan iktidar, emperyalizm ve baskı rejimine direniş gibi kamusal ve toplumsal konuların

yeniden keşfedilmesine yardımcı oldu. Bu bağlamda García Márquez'in kışkırtmasıyla aşılan sınırlara göz atmak çok ilginçtir. En tanınmış üstkurmaca yazarlarından biri olan Raymond Federman, savaşları, öğrenci gösterilerini ve Holokost'u 'The Twofold Vibration' adlı romanında fantastik ve şiirsel bir dille anlatmıştı, bu romanın ilk cümlesi *Yüzyıllık Yalnızlık*'tan alınmadır ve özellikle başta aktarılmıştır.[278] Öte yandan, Amerika'daki çoğunlukla apolitik sayılan, banliyöde yaşayan, yoğun biçimde dışa kapalı orta sınıfın ozanı olan John Updike, *Darbe*'de yeni alanlara girmeyi göze alabilmiştir; hayali bir Afrika ülkesindeki bir diktatörü anlatan roman *Başkan Babamızın Sonbaharı*'nın örneği olmasaydı, ondan cesaret almasaydı, John Updike'ın kaleminden asla çıkmazdı.[279]

García Márquez için kullanılan sevimli, basmakalıp sözlerden biri 'mitsel'dir. 'Mit' sözcüğü, savaş sonrası yıllarda edebiyat eleştirisinde belli bir konuma sahip olacaktı kuşkusuz, hakkında sağdan soldan epeyce saçma laflar edilecekti. Bizim burada eski Yunancadan gelen mit sözcüğünün hikâye ya da masal anlamına geldiğini belirtmemiz yeter; günümüzde ise 'görünürde tarihi bir temele oturan, ama genellikle doğadaki bir fenomeni, insanın kökenini, ya da bir halkın adetlerini, kurumlarını, dinsel törenlerini v.b. açıklamaya yarayan, yazarı bilinmeyen geleneksel bir hikâye' anlamına gelmektedir. Kısacası, mit, insanın temel ve önemli konularını ele alan, anlattıkları yoluyla bu konuların sezgisel yoldan anlaşılmasını sağlayan bir hikâyedir. García Márquez, Latin Amerika'daki ve dünyanın her yerindeki okurlarına, geniş bakış açısıyla, ideolojik kültürü ve muhteşem hikâyeleme yeteneğiyle tam da bunu sunmaktadır.

Latin Amerikalı yazarların Amerikalı yazarlar üzerindeki etkisi özel dikkat gerektiren bir olgudur. Yakın tarihlere kadar Amerikalı yazarların örnek aldığı yazarlar Fransızdı. Flaubert/James, Sembolcüler/T.S.Eliot, Natürelistler/Dreiser, Céline/Henry Miller, Beckett/Albee: bu ve öteki Franko-Amerikan edebiyat taraftarları kamunun kayıtlarında vardır ve pek çok bilimsel incelemenin konusudur. Ancak hayalgücüne dayanan edebiyat konusunda Fransa son yıllarda pek güçlü değildi, Fransız edebiyatı kendi muzaffer 'eleştiri çağı'nı sunmuştur (Randall Jarrell'in savaş sonrası benimsediği hâlâ geçerli deyimini kullanırsak). 1960 sonrasında Paris edebiyatını taçlandıranlar romancılar ya da şairler değil, değişik türlerde kuramcılardı, onların Amerika'ya etkisi de sadece akademinin rokoko

alanıyla sınırlı kalan bir fenomen oldu. Fransız edebiyat sanatında önemli ve ilham sahibi yaratıcıların eksikliği nedeniyle Amerikan yazını son onyıllarda en bereketli derslerini Borges, Cortázar ve özellikle García Márquez gibi Latin Amerikalılardan almıştır.[280]

Rio Grande Nehri'nin kuzeyinde, Latin Amerika'nın anlatım sanatına gösterilen bu eğilim tarihimizde ilk kez görülüyor. Güneyden kuzeye kadar, görülen kültürel etkiler kendilerini daha çok sözsel olmayan sanatlarda belli etmişlerdi: müzikte ve –daha az ölçüde– resimde. Arjantin tangosu, Brezilya sambası ve Afro-Karayip ritmlerinin zenginliği, izlerini Amerika'nın halk ezgileri ve caz müziği üzerinde tekrar tekrar bırakmışlardır (Dizzy Gillespie'nin 'Con Alma' gibi İspanyolca adlar taşıyan parçaları dahil), Avrupa geleneğini izleyen Copland, Bernstein, Stravinsky, Milhaud ve Virgil Thomson gibi besteciler farklı noktalarda eserlerine Latin kalıplarını katmışlardır. Benzer şekilde, neredeyse akıllardan çıkmış olsa da, Diego Rivera gibi Meksikalı duvar ressamlarının büyük tarihi duvar resimleri Thomas Hart Benton ve Ben Shahn ayarında sanatçılara esin verecek ve Amerika'da sol düşüncenin ağır bastığı 1930'larda sayısız halk sanatına örnek teşkil edecekti.[281] Bugün, son dönemlerdeki barok, girdili çıktılı ve aşırı teknikleşmiş uygarlığımızda ortak yaşantımızdan belli belirsiz uzaklaşmış olan birtakım daha derin, uzun vadeli gerçekleri, hayatın ve sanatın bazı temel olgularını Kuzey Amerikalılar'a hatırlatırken yaratıcı etkileri de görülenler ilk kez Latin Amerikalı yazarlardır.

Latin Amerikalı yazarlar arasında, *yanqui* edebiyatında varlığı en güçlü ve kalıcı görülen, García Márquez'dir. Böylesine bereketli bir etki ister istemez alkışı da peşinde getirecektir, son zamanlarda artık yazmayı bırakacağını duyurmasına rağmen üstün sanatının birkaç muhteşem örneğini daha sunmasını umuyoruz. 1980'ler, Carpentier, Cortázar ve Borges gibi edebiyat devlerinin ölümüne tanık oldu, yaslarını tuttu, eserleriyse bizimle birlikte. Latin Amerika'daki anlatım heyecanı bir sonraki kuşağa geçti, özellikle Arjantinli Tomás Eloy Martínez, Kolombiyalı Fernando Vallejo ve Laura Restrepo, Şilili Ariel Dorfman, Antonio Skármeta, Diamela Eltit ve özellikle başdöndürücü bir yaratıcılığa sahip, Şili-Meksika-İspanyol karışımı Roberto Bolaño (ne yazık ki genç yaşta, 2003'ta öldü) – bunlar rastgele seçilmiş birkaç örnek.

Seksenini geçen García Márquez, tarih, politika ve aşkı anlattığı kalıcı kitaplarını biçimlendirmek üzere gücünü harcadığı altmış yıllık geçmişine bakabilir. Bu yapıtları, ki dört sayfalık öykülerden beş yüz sayfalık romanlara kadar değişmektedir, artık Kolombiya'nın, Latin Amerika'nın malıdır, hem de dünyanın dört bir yanındaki, onun farklı meziyetlerinin tadını çıkaran okurlarının. *Yüzyıllık Yalnızlık*'tan sonra edebiyat farklı olmuştur; hayat ve kurmaca hakkındaki düşüncelerimiz de.

[1] Bruce-Novoa, Chicano Authors, sf. 243.

[2] bkz. “Gabo”, “Gabo Nobel de Literatura”, “Gabriel García Márquez, el octavoescritor de habla española que obtiene el Nobel” ve “Premio Nobel a García Márquez”.

[3] Santamaría, “El Nobel de Gabo” ve “Quiero recibir el Nobel con Vallenatos.”

[4] Santamaría, “Quiero recibir el Nobel con Vallenatos”. Ayrıca bkz. *El Tiempo*, 22–25 Ekim 1982, muhtelif sayfalar.

[5] Fischer, *The Necessity of Art*’tan alınmıştır sf. 92.

[6] bkz. Koning, “They also Serve” ve Hardwick, “The Fictions of America”.

[7] Reichel-Dolmatoff, *Colombia*, sf. 167–68.

[8] Granda, “Toponimia de origen bantú”, sf. 276.

[9] Friedemann, *Carnaval en Barranquilla*, sf. 79.

[10] Granda, "*Un afortunado filónimo bantú: Macondo*", sf. 641.

[11] Gilard, “*El grupo de Barranquilla*”, muhtelif sayfalar.

[12] Perrin, *Introduction to Wilbert and Simoneau: Folk Literature of the Guajiro Indians*, sf. 2–3.

[13] Chomsky, *Linked Labor Histories*, böl. 7, sf. 264–93.

[14] Osorio ile söyleşi, “Poco café y mucha política”, Rentería Mantilla’nın, *García Márquez habla de García Márquez* adlı yapıtında sf. 182.

[15] “El viaje a la semilla”, *El Manifiesto* ile söyleşi, aynı yerde, sf. 164. Ayrıca, Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan *Conversations with Gabriel García Márquez*’de İngilizceye çevrilmiştir, sf. 86.

[16] Oquist, *Violence, Conflict, and Politics in Colombia*, sf. 79.

[17] Fluharty, *Dance of the Millions*, sf. 48.

[18] Aynı yerde.

[19] Bu olayların ilk ağızdan aktarıldığı bir değerlendirme için, bkz. Braun, *The As-sassination of Gaitán*, sf. 132 ve devamı.

[20] Oquist, sf. 119. Sánchez, “*La violencia y sus efectos*”, sf. 219.

[21] Hobsbawm, “*La anatomía de La Violencia en Colombia*”, sf. 21.

[22] Fluharty, sf. 110–16.

[23] Sánchez, sf. 220.

[24] Oquist, sf. 178, 184, ve155–95.

[25] Aynı yerde, sf. 225.

[26] Sánchez, sf. 246.

[27] Oquist, sf. 186.

[28] Sánchez, sf. 231–34. Fluharty, sf. 246–48, 288, 307, 314.

[29] Hobsbawm, sf. 22.

[30] Fals Borda, “*Lo sacro y lo profano*”, sf. 41–42. Fluharty, sf. 311.

[31] Henao, Arrubla, *History of Colombia*, sf. 95.

[32] Aynı yerde, sf. 156

[33] Kline, *Colombia*, sf. 88.

[34] Kepner, *The Banana Empire*, sf. 290–327.

[35] Valverde, “La nueva respuesta de la literatura colombiana”, sf. 854–56.

[36] bkz. Gustavo Mejía'nın editörlüğünü yaptığı Jorge Isaacs'in *María* adlı yapıtı için yazdığı muhteşem "Introducción" bölümü, sf. 7–31.

[37]*María*’nın sanatsal değeriyle ilgili bir tartışma için, bkz. Menton’un *La novelacolombiana* adlı yapıtında bu kitapla ilgili bölüm.

[38] İkinci soyadının söylenişi belirsizdir. Seçeneklerden bazıları; Freyle, Freire, Freile, ve hatta Fresle. El carnero’nun İngilizce versiyonu da mevcuttur, bkz.Rodríguez Fresle, The Conquest of New Granada, çevir. W. C. Atkinson.

[39] Rodríguez Freire, *Conquista y redescubrimiento del nuevo reino de Granada*, sırasıyla sf. 244 ve 305.

[40] García Márquez’in güncel ve eksiksiz bir biyografisi bugüne kadar yayınlanmadı. Bu kitabın yayınlanacağı yıl içinde Gerald Martin’in kaleme aldığı resmi bir biyografinin A.B.D.’de piyasaya çıkması bekleniyor. Aslında, gazetelerde yayınlanan makalelerde, genel kapsamlı eleştiri derlemelerinde ve 1967’den bu yana yazarla yapılan söyleşilerde, azımsanmayacak biyografik bilgiyi bulmak mümkün. Aktaracağımız yaşam öyküsü, nihai veya eksiksiz olma iddiası taşımıyor, özet niteliğindeki bu çalışma, incelememizin öncelikli amaçlarına hizmet eden, bütünüyle konumuzla ilgili detayları kapsıyor. Bu detaylar şu kaynaklardan derlenmiştir; Oscar Collazos, *García Márquez: La soledad y la gloria; Gabriel García Márquez, El olor de la guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleio Mendoza*; Stephen Minta, *Gabriel García Márquez: Writer of Colombia*; Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio* ve çoğunluğu Alfonso Rentería Mantilla’nın editörlüğünde hazırlanmış *García Márquez habla de García Márquez* adlı yapıtta bulunan, çok sayıda söyleşi. Bunların yanında, en az bu kay- naklar kadar önemli olan, García Márquez’in toplu eserleri, Obra Periodistica’nın üç cildinin her birine eklediği kapsamlı, biyografik “Prólogo” bölümüyle, Kolombiyalı yazarın hayatı, gelişimi ve arka planıyla ilgili bilgi dağarcığımızı genişletmemize olanak veren Prof. Jacques Gilard’a mesleki teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Son olarak, Dasso Saldívar ’ın ustaca yazılmış, muazzam yapıtı *García Márquez: El viaje a la semilla: La biografía*’yı saymak gerekir; bu çalışma, Yüzyıllık Yalnızlık’ın yayınlanmasının hemen ardından 1970 yılında bitse de, akademiye yapılmış azımsanamayacak bir katkıdır.

[41] Collazos, sf.16.

[42] Cobo Borda ile söyleşi, “Piedra y Cielo me hizo escritor”, sf. 34.

[43] Collazos, sf. 21. Bu anı, Vargas Llosa ile Jacques Gillard'ın çok geniş kapsamlı çalışmalarının biyografik kısımlarında, Gabo'nun ergenlik dönemine atfedilir. Öte yandan, García Márquez, hatıratının başlarında, buna benzer bir öyküyü daha detaylı bir biçimde, 23 yaşında yaşadığını anlatır.

[44] Cobo Borda, sf. 34.

[45] Vargas Llosa, sf. 33.

[46] Gilard'ın Obra Periodistica, 1:8 için yazdığı "Prólogo".

[47] Minta, sf. 42-46.

[48] Cobo Borda, sf. 35.

[49] Vargas Llosa, sf. 37–38.

[50] Gilard’ın Obra Periodistica için yazdığı “Prólogo” (2:8–13).

[51] García Márquez’in film eleştirmenliği kariyerinin detaylı bir incelemesi için; bkz. Gilard’ın Obra Periodistica için yazdığı “Prólogo”(2:26–60).

[52] Aynı yerde, sf. 34.

[53] Gilard’ın Obra Periodistica için yazdığı “Prólogo”(2:83 ve 86).

[54] Gilard’ın Obra Periodistica için yazdığı “Prólogo”(3:25).

[55] Plinio Apuleio Mendoza, “18 años atrás”, Rentería Mantilla’da sf. 91.

[56] Collazos, sf. 44.

[57] Sözlük anlamıyla, “Pliny Apuleius”. Klasik önadlar Kolombiya başta olmak üzere Latin Amerika’da hâlâ oldukça yaygındır.

[58] Gilard’ın Obra Periodistica için yazdığı “Prólogo”(3:33–36).

[59] Gilard'ın Obra Periodistica için yazdığı "Prólogo"(3:60–62). Vargas Llosa, sf. 58–59.

[60] Bu film senaryolarının detaylı bir incelemesi için, bkz. Vargas Llosa, sf.67–73, ve Collazos, sf. 91–95.

[61] Saldívar, sf. 428–30.

[62] Vargas Llosa, sf. 75.

[63] Aynı yerde, sf. 77.

[64] Saldívar, bu yaratım ve hazırlık sürecinin detaylarını ve bu zorlu dönem boyunca Gabo’ya yardımlarda bulunarak sabretme gücü veren edebiyatçı yoldaşlarının ve yakın çevresinin izlerini sürüyor, sf. 430–46.

[65] González Bermejo, “Ahora doscientos años de soledad”, sf. 55.

[66] García Márquez’in gazetecilik yaptığı bu evreye ışık tutan bazı yapıtlar; Ben- son, “García Márquez en Alternativa (1974–1979)” ve “García Márquez en Alter-nativa (1978–1980)”.

[67] Mera, Aracataca Estocolmo, başlıksız önsöz, sf. 60.

[68] Collazos, sf. 233.

[69] “The Solitude of Latin America”, konuşması, McGuirk ve Cardwell’in, Gabriel García Márquez adlı yapıtına dâhil edilmiştir, sf. 207–11.

[70] Nereo López, “Testimonio del fotógrafo”, Aracataca Estocolmo’da sf. 95.

[71] Collazos, sf. 256–46.

[72] Caballero, “El amor en los tiempos del Nobel,” sf. 32.

[73] Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: A Life*, sf. 558–59.

[74] Gillard, Obra Periodistica’da “Prólogo”, sf.33-34 (2:72–73). Vargas Llosa , *García Márquez*, sf. 45.

[75] Obra Periodistica, (3:483–523, 647–52 ve 669–760). Makaleler ayrıca García Márquez’in *De viaje por los países socialistas* adlı kısa derlemesinde bir araya ge-tirilmiştir.

[76] Rentería Mantilla, *García Márquez habla de García Márquez*'de Pereiro ile söyleşi, "*La revolución cubana me libró*", sf. 205–6.

[77] Aynı yerde, El Manifiesto ile söyleşi; "*El viaje a la semilla*", sf. 161. Ayrıca Bell-Villada'nın editörlüğünde yayınlanan *Conversations with Gabriel García Márquez*'de sf. 82.

[78] Aynı yerde, Urondo ile söyleşi; “La buena hora de GGM”, sf. 73.

[79] “El viaje a la semilla”da, sf.161. Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan *Conversations’*da, sf. 81–82.

[80] Rentería Mantilla’da Sarret ile söyleşi, “Estoy tan metido en la política”, sf. 215.

[81] Cobo Borda ile söyleşi, “Piedra y Cielo me hizo escritor”, sf. 35.

[82] Norvind’de söyleşiler, “Intelectuales interrogan a GGM”, Rentería Mantilla’da, sf.152.

[83] Sofokles, Kral Oedipus, sf. 128 ve 133.

[84] Sofokles, Antigone, sf. 205.

[85] Bradley, “Hegel’s Theory of Tragedy”, muhtelif sayfalar.

[86] Roses, “A Code of Many Colors”.

[87] Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez*, sf. 219.

[88] Rabelais, Gargantua ile Pantagruel’in Tarihi, sf. 74.

[89] Bakhtin, Rabelais ve Dünyası, sf. 452.

[90] Aynı yerde, sf. 6, 11, 45, ve 90.

[91] Oberhelman, *The Presence of Faulkner in the Writings of García Márquez*. Irby, *La influencia de William Faulkner*.

[92] Fuenmayor, *Crónicas sobre el grupo de Barranquilla*, sf. 30.

[93] Romancı, “Ağustos Işığı’nı” ve “özellikle Absalom’u keşfettiğinde” nasıl da “aklının başından gittiğini” anlatır. Prego, “Conversación con Gabriel García Márquez”, sf. 71.

[94] Minter ’in *William Faulkner* adlı yapıtından alıntılanmıştır, sf. 87.

[95] Woolf, Orlando, sf. 34.

[96] Aynı yerde, sf. 18.

[97] Woolf, Jacob’un Odası, sf. 160.

[98] Camus, Veba, sf. 16.

[99] Defoe, Veba Yılı Günlüğü, sf. 136 ve 186.

[100] Aynı yerde, sf. 41.

[101] Malaparte, Deri, sf. 217.

[102] Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla: La biografía*, sf. 410–12.

[103] Janes, *Gabriel García Márquez,* sf. 61–62.

[104] Ternera, “dana eti” anlamına gelir, ama burada, “şefkat” anlamına gelen “ternura”yı akla getirmektedir. 1982’de García Márquez’in çocukluğunu geçirdiği Aracataca kasabasındaki mezarlığı ziyaretim sırasında, ilk iki mezar taşının, soyi-simleri Ternera olan iki kadına ait olduğunu belirtmekte fayda görüyorum.

[105] Daha geniş kapsamlı bir tartışma için, bkz. Bell-Villada, “Names and Narrative Pattern in One Hundred Years of Solitude”.

[106] Vargas Llosa ve García Márquez, *Diálogo*, sf. 30.

[107] Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, sf. 119 ve devamı.

[108] Aynı yerde sf. 9 ve 12.

[109] Harss and Dohmann, “Gabriel García Márquez, or the Lost Chord”, sf. 327.

[110] Arenas, “En la ciudad de los espejismos”, Martínez’in *Sobre García Márquez*, adlı yapıtında, sf. 143.

[111] Henao ve Arrubla, *History of Colombia*, sf. 551.

[112] Minta, *Gabriel García Márquez*, sf. 14–19.

[113] Tarihi olayların ve García Márquez'in bunları ele alış biçiminin detaylı bir incelemesi için, bkz. Bell-Villada, "Banana Strike and Military Massacre".

[114] Castrillón, *120 días bajo el terror militar*, sf. 33.

[115] Kepner, *The Banana Empire*, sf. 320.

[116] Bell-Villada, “Journey to Macondo”, sf. 26.

[117] Friedemann, *Carnaval de Barranquilla*, sf. 79–89.

[118] Monsalve, “Una entrevista con García Márquez”. Peel’in “Short Stories of García Márquez” adlı yapıtından alıntılanmıştır, sf. 165.

[119] Maturo, *Claves simbólicas de García Márquez*, sf. 155.

[120] Monsalve, sf. 4.

[121] “El viaje a la semilla”, El Manifiesto ile söyleşi, Rentería Mantilla’nın, *García Márquez habla de García Márquez* adlı yapıtında sf. 164. “Journey Back to the Source”, Bell-Villada’nın derlediği, *Conversations with Gabriel García Márquez*’de, sf. 87.

[122] Kolomb, *Four Voyages to the New World*, sf. 11.

[123] Vespucci, *The Letters* sf. 8, 42, ve 47.

[124] Pigafetta, *Primer viaje en torno del globo*, sf. 48.

[125] Benedetti, “García Márquez o la vigilia dentro del sueño”, sf. 184.

[126] Aynı yerde, sf. 182.

[127] Vargas Llosa, *García Márquez*, sf. 58.

[128] Aynı yerde, sf. 65 ve 73.

[129] Benedetti, sf. 183.

[130] bkz. Bell-Villada, “What the Apprentice García Márquez Learned from the Master Graham Greene”, muhtelif sayfalar.

[131] Vargas Llosa, sf. 43.

[132] René Prieto, “The Body as Political Instrument”, sf. 37–38.

[133][Aynı yerde, sf. 37.

[134] Durán, “Conversaciones con Gabriel García Márquez”, Rentería Mantilla’nın, *García Márquez habla de García Márquez* adlı yapıtında sf. 31. Aynı yerde, Torres, “El novelista que quiso hacercine”, sf. 46.

[135] Cobo Borda, “Piedra y Cielo me hizo escritor”, sf. 36.

[136] Hemingway, “Fırtınadan Sonra” *Short Stories*’de, sf. 374–75.

[137] Bu öyküyle ilgili iyi bir inceleme için, bkz. McMurray, *Gabriel García Márquez*, sf.120–24.

[138] Bu öykünün olası mitolojik kaynaklarıyla ilgili bir inceleme için, bkz. Speratti Piñero, “De las fuentes y su utillización”.

[139] Michael Palencia-Roth, makalesi “*Los peregrinajes*”de, bu öykülerinin yalnızca üçünde García Márquez tarzında bir anlatıcıya rastlanmadığını belirtiyor; “İyi Yolculuklar Bay Başkan”, “María dos Prazeres”, ve “Zehirlenen On Yedi İngiliz”.

[140] Örneğin Madridli El País, 1 Şubat 1989. İnternet üzerinde kolayca bulunabilir.

[141] Bu olayı doğruladığı için arkadaşım ve meslektaşım Antonio Giménez’e mü-teşekkirim.

[142] Guatemala’nın Atlantik kıyısında Puerto Santo de Castilla adında bir kent vardır. Öte yandan, yazarın öyküyü yazarken, bu kenti düşünmüş olması uzak bir ihtimaldir.

[143] Gerardo Diego, “Insomnio”, *Primera antología de versos*, sf. 158.

[144] Vargas Llosa, *García Márquez*, sf. 217–32.

[145] Janes, *Gabriel García Márquez,* sf. 26.

[146] Vargas Llosa, sf. 426.

[147] Janes, sf. 35.

[148] McMurray, *Gabriel García Márquez*, sf. 34.

[149] Monsalve ile söyleşi, “La novela, anuncio de grandes transformaciones”.

[150] Cobo Borda, “Piedra y Cielo me hizo escritor”, sf. 30.

[151] Williams, *Gabriel García Márquez*, sf. 119.

[152] Caballero, “Érase una dictadura”, Rentería Mantilla’nın, *García Márquez hablade García Márquez*, adlı yapıtında sf. 121.

[153] Nemes'in *El otoño del patriarca* incelemesi, sf. 176.

[154] Janes, *Gabriel García Márquez*, sf. 88–89.

[155] Woolf, *Mrs. Dalloway* sf. 92. Bu kitaba yapılan göndermelere metin boyunca rastlamak mümkün.

[156] Bell-Villada, “Building a Compass” (söyleşi), Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan, *Conversations with Gabriel García Márquez*, sf. 138.

[157] Bu korkunç sahne, en doğru şekilde, “rakiplerini yok eden tiranlar”la ilgili siyasi klişenin bir dramatizasyonu olarak yorumlanabilir.

[158] Kolomb, *Four Voyages to the New World*, sf. 6–8.

[159] Bu konunun derinlemesine bir incelemesi için, bkz. Palencia-Roth, “Prisms of Consciousness: The ‘New Worlds’ of Columbus and García Márquez” ve aynı ya-zarın *Gabriel García Márquez* adlı yapıtı, sf. 191–201.

[160] Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez*, sf. 185–90 ve 201–15.

[161] Aksi belirtilmediği takdirde, bu anlatıda diktatörlerle ilgili atıflar şu biyografi-lerden alınmıştır; Thomas Rourke, *Gómez: Tyrant of the Andes*; Robert D. Crassweller, *Trujillo: The Life and Times of a Caribbean Dictator*; Bernard Diederich, *Somoza and the Legacy of U.S. Involvement in Central America*; John Barnes, *Evita, First Lady: A Biography of Eva Perón*; ve Robert D. Crassweller, *Perón and the Enigmas of Argentina*.

[162] Crassweller, *Trujillo*, sf. 134.

[163] Barnes, sf. 171–72.

[164] Rourke, sf. 140.

[165] Crassweller, *Trujillo*, sf. 129.

[166] Pocaterra, *Memorias de un venezolano de la decadencia*, 1:193. Ewell, *Venezuela*, sf. 47.

[167] Ewell, sf. 57.

[168] Smith, *The Fourth Floor*, sf. 23.

[169] Adorno ve diğerleri, *The Authoritarian Personality*, sf. 654–783.

[170] Dreyfus, “Playboy Interview”, sf. 178. Ayrıca Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan, *Conversations with Gabriel García Márquez*, sf. 132.

[171] Morello-Frosch, “Función de lo fantástico en . . . Eréndira”, sf. 328.

[172] Lüthi, *Once upon a Time*, sf. 141.

[173] Aynı yerde, sf. 53.

[174] Hancock, “Gabriel García Márquez’s ‘Eréndira’”, sf. 49.

[175] Lüthi, sf. 45.

[176] Aynı yerde, sf. 51. Ayrıca bkz. Meneses’in, Eréndira incelemesi.

[177] Son film uyarlaması, öykünün olay akışına ve atmosferine yeterince sadıktı ve başrol oyuncusu olarak Claudia Ohana isabetli bir seçimdi. Diğer yandan, film fazlasıyla ağır tempoluydu ve yeterince komik değildi, büyükanne rolünde Irene Papas, ne olması gerektiği kadar şeytani ne de o kadar kiloluydu.

[178] Vargas Llosa, *García Márquez,* sf. 634.

[179] Donald L. Shaw, “Kırmızı Pazartesi”, sf. 96–98.

[180] Ruffinelli, “Kırmızı Pazartesi”, sf. 278.

[181] Williams, *Gabriel García Márquez*, sf. 137.

[182] Ávila, "Una lectura", sf. 37.

[183] March, “Kırmızı Pazartesi”, sf. 61. Rama, “García Márquez entre la tragedia y la policial”, sf. 17.

[184] March, sf. 65. Rama, sf. 16–21’de öyküden yola çıkılarak Ángela Vicario’nun failinin, anlatıcının kendisi olabileceği ileri sürülüyor. Bu sav dikkate alınmayı hak etmekle birlikte olay örgüsünün genel havasına ve işlenen temalara ters düşmesi bakımından ikna edici değildir.

[185] Palencia-Roth, "Kırmızı Pazartesi".

[186] Rama, sf, 10–11.

[187] Solotorevsky, “Kırmızı Pazartesi”, sf. 1090.

[188] Jarvis, "*El halcón y la presa*", sf.226.

[189] Rama, sf. 14.

[190] Solotorevsky, sf. 1090. López de Martínez, "*El neorrealismo de Gabriel García Márquez*", sf. 246.

[191] Anlatacaklarımla ilgili bilgiyi büyük ölçüde, *García, La tercera muerte de San-tiago Nasar* ’dan derledim (sf. 39–88). Ayrıca, bkz. Miguel Reyes Palencia ve Cayetano Gentile’nin fotoğraflarını içeren, Grossman, “Truth is Stranger than Fact”.

[192] Dreyfus, sf. 178. Ayrıca, Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan, *Conver-sations*, sf. 130.

[193] Guibert, “Gabriel García Márquez”, sf. 316.

[194] López Michelsen, “López presenta la novela”, sf. 7.

[195] Aynı yerde.

[196] Marlise Simons, “Love and Age: A Talk with Gabriel García Márquez”, Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan *Conversations*’da, sf. 143–44.

[197] Cf. Beauvoir, *(*Yaşlılık), ilk bölüm, “Old Age and Biology”, sf. 17–37.

[198] Aynı yerde, “The Discovery and Assumption of Old Age”, bölümü, sf. 283–361.

[199] Aynı yerde, sf. 317.

[200] bkz. Yukarıda, üçüncü bölüm.

[201] Arroyo, “El amor, la vejez, la muerte”, sf. 2. Font Castro, “Las claves reales”, muhtelif sayfalar.

[202] Hamill, “Love and Solitude”, sf. 192.

[203] Simons, “García Márquez on Love”, sf. 23. Ayrıca Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan, *Conversations*, sf. 156–57.

[204] Arroyo, sf. 2–3.

[205] Palencia-Roth, “La primera novela de García Márquez después del premioNobel”, sf. 7.

[206] Bu bağlantı üzerine, Flaubert’in babasının doktor olduğunu ve García Márquez’in babasının tıp okuduğunu hatırlamakta yarar var.

[207] bkz. İkinci bölüm.

[208] Simons, “García Márquez on Love”, sf. 23. Ayrıca, Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan *Conversations*, sf. 156.

[209] Başka açılardan yeterli çevirisinde Grossman, “karantinaya alınan yer” anlamında “lazaret”in yerine, semantik anlamda daha dar bir kelime olan “lepra hastanesi” anlamında “leprosaryum”u kullamış (Kolera Günlerinde Aşk, 79).

[210] Arroyo, sf. 2.

[211] Flaubert, Duygusal Eğitim, sf. 22.

[212] Aynı yerde, sf. 59 ve 65–66.

[213] Simons, “The Best Years of His Life”, sf. 48. Ayrıca, Bell-Villada’nın editörlü-ğünde yayınlanan *Conversations*, sf. 165.

[214] Bu satırlar üzerine mükemmel bir tartışma için, bkz. Minta, *Gabriel García Márquez*, sf. 138–41.

[215] Aynı yerde, sf. 142–43.

[216] İngiliz sinemacı Mike Newell'ın 2007 tarihli uyarlaması, izlemesi keyifli bir filmdi ve müzikleri Kolombiyalı şarkıcı-besteci Shakira'nın başarılı çalışmasının ürünüydü. Öte yandan, aktörlerin İspanyol aksanıyla İngilizce olarak konuşmaları talihsiz bir karardı. Dahası, romandaki mizahi unsurların hiçbirine filmde rast-lanmıyordu. Dolayısıyla, García Márquez'in kitabında ironik ve parodi amacıyla yazılmış, bir tür şaka olarak tasarlanmış son diyalog, Javier Bardem'in oyunculuğuyla bu niteliklerini kaybetmiştir.

[217] Llácer Llorca ve Enjuto Castellanos, “Historia novelada o novela histórica”, sf. 152.

[218] Werz, “Reflexiones sobre la imagen de Bolívar y la enseñanza de la historia en Venezuela,” sf. 115’dan alınmıştır.

[219] Aynı yerden alıntı; sf. 116–17.

[220] Vargas'ın "El general en su laberinto: Una subversión del discurso de la proce-ridad", adlı yapıtında tartışılıyor, sf. 75. Konunun daha geniş kapsamlı ele alındığı bir tartışma için, bkz. Conway, *The Cult of Bolívar in Latin American Literature*.

[221] Bu portre ve taslak şu kaynaklardan derlenmiştir; Lynch, *Simón Bolívar: A Life*; Masur, *Simón Bolívar*; Madariaga, *Bolívar;* ve Rourke, *Man of Glory: Simón Bolívar*.

[222] Bu yol haritasının ön taslağını Vargas V.'ın "Biografía, historia y literatura"sına borçluyum (sf. 46).

[223] Vargas Vargas, “El general en su laberinto: Hacia un verosímil latinoamericano”, sf. 42.

[224] Kline, *Los orígenes del relato*, sf. 303.

[225] Oviedo, “García Márquez en el laberinto de la soledad”, sf. 77.

[226] Ortega, "The Reader in the Labyrinth", sf. 90.

[227] Samper, “The General in His Labyrinth Is a ‘Vengeful’ Book”, sf. 180.

[228] Klooster, “La versión García marquiana”, sf. 59’da geçiyor.

[229] Lynch, sf. 276’da geçiyor.

[230] Aynı yerde, sf. 264’de geçiyor.

[231] Llácer Llorca ve Enjuto Castellanos, sf. 158. Weldt-Basson, “The Purpose of Historical Reference”, sf. 104.

[232] Madariaga, sf. 644.

[233] Lynch, Doktor Révérend ve Doktor MacNight’ın “ciddi bir akciğer hastalığı” teşhis ettiklerinden bahsediyor, sf. 277.

[234] Menton, *Latin America’s New Historical Novel*, sf. 101.

[235] Latince orijinalinde; “in secula seculorum”.

[236] Rohter, “García Márquez Portrays Bolívar ’s Feet of Clay”, sf. C13.

[237] Aynı yerde.

[238] Aynı yerde, sf. C15.

[239] Kline, sf. 320.

[240] Rohter, sf. C15.

[241] Leonard, “García Márquez versus Simón Bolívar”, sf. 248.

[242] Kerk, “Patterns of Place and Visual-Spatial Imagery”, sf. 774–76.

[243] Cussen, “García Márquez’s Of Love and Other Demons”, sf. 53.

[244] Aynı yerde, sf. 53–54.

[245] Lewis, *The Allegory of Love*, sf. 34–35.

[246] Camacho Delgado, “La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez”, sf. 169.

[247] Fajardo Valenzuela, “El mundo africano en Del amor y otros demonios”, sf. 105.

[248] Aynı yerde, sf. 106.

[249] Edwards ve Mason, *Black Gods*, sf. 60. Deaver, “Obsesión, posesión y opresión en Del amor y otros demonios”, sf. 82.

[250] Edwards ve Mason, sf. 66.

[251] http://w3/lac.net/-moonweb/Santeria/Drum/Oddua.html Rastlantı eseri, San Fransisco'da "Oddua Records" adında, dünya müziği, caz, hip-hop ve fusion üzerine uzmanlaşmış küçük bir plak şirketi bulunuyor.

[252] Edwards ve Mason, sf. 42.

[253] Aynı yerde, sf. 8.

[254] http://en.Wikipedia.org/Wiki/Shango

[255] Leonard, *Of Love and Other Demons* adlı incelemesi, sf. 838.

[256] Espenak, *World Atlas of Solar Eclipse Paths*. Williams College’den Prof. Jay Pasachoff’a bu bilgiyi edinmeme yardımcı olduğu için müteşekkirim.

[257] Camacho Delgado, sf. 159.

[258] Aynı yerde.

[259] Lopez de Abiada, “La niña, el exorcista y el amor demonizado”, sf. 153.

[260] Ortega, “Del amor y otras lecturas”, sf. 273.

[261] Bell-Villada, “Building a Compass” (söyleşi) sf. 137.

[262] Ortega, Benim Hüzünlü Orospularım, sf. 74.

[263] Coetzee’nin “Benim Hüzünlü Orospularım” incelemesi, sf. 6.

[264] Dreyfus, “Playboy Interview: Gabriel García Márquez”, Bell-Villada editörlü-ğünde yayınlanan *Conversations with Gabriel García Márquez*’de sf. 99.

[265] García Márquez’in kitaplarında rastlanan birincil veya ikincil dereceden önemli karakterlerin derinlemesine incelemesi için, bkz. Ángel Díaz Arenas, *Reflexiones en torno*, “Noticia de un secuestro”, muhtelif sayfalar.

[266] Konunun arka planıyla ilgili gerekli bilgileri bana sağlayan, Miami Üniversitesi'nden Prof. Bruce Bagley'e minnettarım. Muhabir üslubuyla yazılmış ve bir ölçüde tek yönlü olsa da okunabilir bir değerlendirme için, bkz. Bowden, *Killing Pablo: The Hunt for the World's Greatest Outlaw*.

[267] Cato, “Gabo Changes Jobs”, Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan *Conversations*, sf. 186.

[268] Aynı yerde, sf. 187.

[269] Pombo, “García Márquez habla de su nuevo libro”, sf. 455.

[270] Martínez, “La imagen ante el espejo”, sf. 198.

[271] Rubén Blades'in kaydettiği, *Agua de luna*, Electra 960721-1.

[272] Vargas, “El nuevo Quijote de la literatura española”, Rentería Mantilla’nın *García Márquez habla de García Márquez* adlı yapıtında, sf. 19.

[273] Tyler 'ın demeci, "Writers' Writers", New York Times Book Review, 4 Kasım 1977, sf. 70.

[274] Tyler, *Dinner at the Homesick Restaurant*, sf. 151.

[275] Borges'in A.B.D.'li yazarlar üzerindeki etkisi hakkında; Bell-Villada, *Borges and His Fiction*, ikinci basım, sf. 278–81.

[276] Krauss, “Poststructuralism and the ‘Paraliterary’”, sf. 37 ve 40 (vurgu orijinalindedir). Ayrıca bkz. Krauss’un denemesi üzerine kendi yorumlarım; Bell-Villada, “Criticism and the State”, sf. 124–25.

[277] Barth, “The Literature of Replenishment”, The Friday Book’da sf. 204–5.

[278] Federman, *The Twofold Vibration*, sf. 11.

[279] Updike, *The Coup*.

[280] García Márquez’in Orta Doğu ve Asya edebiyatlarına etkisi yeni yeni keşfe-dilmeye başlanmış bir konudur. Bununla ilgili olarak, bkz. Carlos Rincón, “Streams out of Control: The Latin American Plot”, Gene H. Bell-Villada’nın editörlüğünde yayınlanan *Gabriel García Márquez’s “One Hundred Years of Solitude”: A Casebook*’da sf. 153–69.

[281] O’Connor, “The Influence of Diego Rivera”, muhtelif sayfalar.

[a1] McOndo Latin Amerika’da doğan bir edebiyat akımı olup egemen ‘büyülü gerçekçilik’ anlatım üslubundan ayrılmaktadır; Latin Amerika’daki ‘kentsel’ yaşamı temsil eden McOndo, Büyülü Gerçekçilik’in ‘doğal dünyası’nı temsil eden ‘Macondo’nun, kırsal, ‘doğal dünyası’nın zıttıdır. (ç.n.)

[a2] White Anglo-Saxon Protestant: Beyaz Anglo-Sakson Protestan. (ç.n.)

[a3] György Lukács: 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupada Kominist öğretim gelişmesini etkilemiş Macar Marksist düşünür ve edebiyat eleştirmeni. Marksist felsefe ve estetik kuramının en önemli adlarından biridir. (ç.n.)

[a4] 16. yüzyılda Meksika veya Peru fatihlerinden herhangi biri. (ç.n.)

[a5] 19. Yüzyılın 2. yarısında, Fransa'da oluşan bir şiir akımı. Öncüleri Charles-Marie-Rene Leconte de Lisle ve Théophile Gautier idi. Romantizmin duygusallığına ve abartılı ifadelerine karşı tepki gösteren bir akımdı. Adını *Le Parnasse contemporain* adlı antolojiden almıştı. (ç.n.)

[a6] 1713-1768 yılları arasında yaşayan İrlandalı yazar Laurence Sterne, Anglikan Kilisesine mensup bir din adamıydı. Gülünçlü büyük romanı *Tristram Shandy*, 1759-1767 yılları arasında sonuncusu Sterne'in ölümünden kısa bir süre önce olmak üzere dokuz kısa bölüm olarak yayımlanmıştı. (ç.n.)

[a7] 18 Temmuz 1955’te Cenevre’de A.B.D., İngiltere, Sovyetler Birliği ve Fransa Başkan ve Başbakanları ile dışişleri bakanlarının katılımıyla gerçekleşen ve uluslararası gerginliği ve güvensizlik ortamını azaltmayı hedefleyen konferans (ç.n.)

[a8] Snope'ler: William Faulkner'ın *Köy, Malikâne* ve *Kasaba* adlı roman üçlemesindeki sevimsiz aile. (ç.n.)

[a9] (Alm.) Aşktan ölmek (ç.n.)

[a10] James Joyce'un Ulysses'indeki bir karakter. (ç.n.)

[a11] Pig Latin: İngilizce'de, kelimelerin baştaki bir ya da iki sessiz harfini kelimenin sonuna kaydırarak ve en arkaya ay hecesini ekleyerek türetilen kelimeler. Genellikle argoda kullanılır. (ç.n.)

[a12] MÖ 196’da yazıldığı tahmin edilen bu taş adını bulunduğu Reşit kasabasından almaktadır. Demotik, hiyeroglif ve Yunanca olarak yazılmış olması hiyeroglif yazının çözümünü sağlamıştır. Günümüzde, yeni bir bilim alanını anlamaya yarayan temel anahtar anlamında kullanılmaktadır. (ç.n.)

[a13] Gezgin Yahudi: Ortaçağ'da doğan bir efsaneye göre, İsa Peygamber sırtında çarmıhıyla yürürken onunla alay eden ve bu yüzden lanatlenip İsa yeniden yeryüzüne gelene kadar dünya üzerinde yürümeye mahkûm olan Yahudi. (ç.n.)

[a14] Çoğunluğu Nijerya’da yaşayan bir Batı Afrika halkı. (ç.n.)

[a15] Ubi Sunt (Lat.) Neredeler? “Ubi sunt qui ante nos fuerent?” *(Bizden öncekiler neredeler?)* sözünden alınmış, kalıplaşmış bir Latince terimdir. Birçok ortaçağ şiiri *Ubi sunt* ile başlar. *A*slında ölümlülüğü ve hayatın geçiciliğini simgeler. (ç.n.)

[a16] Kendine özgü. (ç.n.)

[a17] İlki 1914’te sessiz film olarak çekilen bir sinema filmi. (ç.n.)

[a18] Türkçede yayımlanırken K*ırmızı Pazartesi* adı kullanılmış olsa da kitabın İspanyolca özgün adı: *Crónica de una muerte anunciada* olup ‘Önceden duyurulan bir cinayetin kaydı’ anlamına gelmektedir. Metinde söz edilen göndermelerin daha iyi anlaşılması için özgün adının dikkate alınması gerekir. (ç.n.)

[a19] Hz. İsa’yı yargılayan heyetten çekilen Kudüs valisi. (ç.n.)

[a20] Gerçek İtiraflar. (ç.n.)

[a21] Cameo Görüntü: Bir oyun, film, ya da televizyon gibi gösteri sanatlarında, tanınmış birisinin kısa süreli görülmesi. (ç.n.)

[a22] (Fr.)Amour: Aşk (ç.n.)

[a23] Seni uyarıyorum, okur! (ç.n.)

[a24] İspanyol asıllı olup Karayip’lerde doğan ve yaşayan kişiler (ç.n.)

[a25] García Marquez’in kitabının özgün adındaki *noticia* kelimesi, Türkçede *haber* anlamına geliyor. Kitap Türkiye’de *Bir Kaçırılma Öyküsü* başlığıyla yayımlandığından, karışıklık yaratmamak ve okurlara kolaylık olması açısından biz de bütün kitapları, her ne kadar bazıları özgün adından farklı olsa da, Türkçe baskılarında kullanılmış şekliyle aldık. (yay.n.)